الخطاب الروائى العربى

قراءة سوسيو- لسانية

(الجزء الثانى)

د. عبد الرحمان غـانمى

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• الخطاب الروائى العربى (ج٢)
• د. عبد الرحمان غانمى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013 م
5ر13 × 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية:
حسام رمضان
• رقم الإيداع: ١٧٩٤٠ / ٢٠١٣
• الترقيم الدولى: 978-977-718-514-1
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

213

تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم
بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

الخطاب الروائى العربى
قراءة سوسيو - لسانية

المحتوى

الباب الثالث
التأليف الروائي وبناءاته الحكائية والأجناسية

الفصل الأول
الشخصية الروائية
فى (حريق الأخيلة)

١-٣- مفتاح القراءة:

يعتبر الكاتب والروائي المصري إدوار الخراط[1] من الأسماء التي لها مكانتها في الخريطة العربية فعلى طول عقود وهو يساهم بإصداراته وأعماله الروائية والقصصية بالإضافة إلى دراساته لنصوص عربية وعالمية.

وتتكون رواية " حريق الأخيلة " من سبعة فصول في مائتين وخمس وثلاثين صفحة، وهي كالتالى :

- ٢٥سرير متحرق
- وسوسة الهواجس الراسخة
- مراسي الأوهام

- سطح بيت في شارع الإسكندرية
- أمواج غائمة في السماء
- نورس وحيد على صخرة
- لا وقت للنوستاليجيا

وهى الرواية التي توفر أكثر من مدخل لقراءة مكوناتها النصية في استحضار خصوصياته حتى لا نقع في أحكام التصورات المسبقة وجاهزية المفاهيم، أو وصفات التحليل والتأويل بعيدا عن ما يمكن أن تعبر عنه الرواية، وما تطرحه من تقنيات سردية وجمالية ومستويات التنضيد الحكائي ومتخيله.

وبدون شك فإن الرواية - كما سنرى - تتوسل بأكثر من أداة أو مفتاح لولوج أسرارها وشفراتها وشكل الكتابة الذي تحبذه أو تكرسه وتخلقه، وإن كانت محتويات الرواية المضمونية والشكلية تكمن في تكونها المستمر.

فى هذا الجزء المتعلق بقراءة "حريق الأخيلة" لإدوار الخراط سنركز على جوانب معينة أساسية في تشكيل هذه الرواية، كمفهوم الشخصية، والتعدد اللغوي، والفضاءات .

ينظر فورستر FORSTER[٢] إلى الشخصية الروائية من خلال صنفين: الشخصية النامية والشخصية المسطحة التي تكون ثابتة في الخطاب الروائي، ولا تعكس تحولات جديرة بالاهتمام، بينما تعبر عن مواقف وأحداث متغيرة بتغيير الحكاية وعوالمها، حيث يمكن أن تظهر مواقف غير منتظرة في تطور الشخصية الروائية.

إلا أنه من الصعب حصر الشخصية الروائية في هذين الصنفين،

ذلك أن الشخصية، كما يذهب العديد من الباحثين، سلكت دائما أحد العناصر الأساسية للرواية والتى تقدم أنماطًا ونماذج للشخصية لا حد لها، من شأنها المساهمة في تكوين نظرة شاملة حول الرواية عبر مراحل تطورها.

وهكذا فإن شخصيات متخيلة أو واقعية شكلت في الرواية أو غيرها عصب الخطاب أو الحكى أو الشعر، أو التراث الشعبي، وكما يقول تودوروف: " فمن دون كيشوط" إلى " أوليس" فإنه يبدو أن الشخصية تقوم بدور متميز في الرواية، حيث تكون محور انتظام باقى العناصر الحكائية"[٣].

وقد احتلت مكانة خاصة من حيث تحليلها ودراسة أوضاعها داخل النصوص، في النقد وفى نظرية الأدب[٤]، وهكذا فما يمكن أن يمس الشخصية الروائية لابد وأن يؤثر في مجرى وعالم أو مبنى الخطاب. وبدون شك فإن تكون الشخصية في بناءاتها وأشكالها، وحتى على مستوى دراستها في الرواية الكلاسيكية أو الحديثة، خضع لتطور الرواية نفسها. ف: سواء كانت الشخصية روائية أم ملحمية، مسرحية أو شعبية فإن مشكلة أنماط تحليلها ونظامها تشكل إحدى نقط " التركيز "، التقليدية للنقد (القديم والحديث) ولنظريات الأدب[٥]. وهكذا تسجل البلاغة " وجودها" أو أنواعا مثل: البورتريه، والشعار، والاستعارة، والجناس، والملحمة، والتشخيص، وما إلى ذلك، بدون أن يتم، رغم هذا التمييز بينها، بدقة. ونجد أن النماذج الأدبية الأكثر تبلورا أرسطو ARISTOTE، لوكاتش LU-KATS، فراى FRYE.. إلخ ، مؤسسة على نظرية هي أكثر أو أقل

وضوحا وتبيانا للشخصية (البطل الإشكالي أو غير الإشكالي، بطل للمطابقة أو للتطهير صنف أو شخص)"(٦).

وفى هذا الصدد، يمكن الإشارة لشخصيات عديدة ذات قيمة جمالية، وحضور كونى في مختلف الأجناس والنصوص الأدبية والثقافية، مثل: شخصية "عطيل" في مسرحيات شكسبير أو شهرزاد و " شهريار"، في ألف ليلة وليلة، أو" قيس وليلى" في الشعر العربي، أو شخصيات أخرى في الملاحم اليونانية القديمة، أو شخصيات روائية في نصوص حديثة، كما هي في أعمال نجيب محفوظ.

وقد اعتادت النصوص والسرديات الكلاسيكية على إيهام القارئ بجعل الشخصية الروائية صورة حية أو واقعية لكائنات محددة، وهذا ما يمكن أن نجده في السيرة الذاتية والرواية التاريخية، فتغدو الشخصية كائنا بشريا ملموسا يتحرك على الورق، والسارد هو الكاتب الذي يحكي عن طريق السارد أو ضمير "الأنا" وكأن الشخصية لم توجد لكي تنخرط في زمن الكتابة وما يمكن أن يترتب عنه. "وغالبا ما تترسخ وتشيع شهرة نقد قائم على تحليل نفسى أقل أو أكثر تجريبية بناء على تصور تقليدي، وقيمته مضخمة فتجعل مشكل الشخصية مشكلا بقدر ما هو غامض بقدر ما هو يطرح على نحو سيئ يسهم في هذا الإعلان الأبوي الممجد أو المتألم والدائم النرجسية للروائيين أنفسهم، فهاهنا تختلط مفاهيم الشخص والشخصية، ومن البديهي أن تصورا للشخصية لا يمكن أن يكون مستقلا عن التصور العام والشخصى للذات، للفرد"(٧).

وقد نتج عن ذلك أن أصبحت الكتابة الروائية عبارة عن "دربة" لإبراز مظاهر الوجود الحقيقي لهذه الشخصيات، من رسم معالمها ونشوئها الجسدي والنفسي والعاطفي "بشكل دقيق"، حتى أن القارئ أو الناقد يعتقد أنها شخصيات واقعية وحية خارج الخطاب الروائي، وهذا ما عكسته اتجاهات نقدية التي تعمل على ربط الكاتب والقارئ والشخصية، بمحدداتهم النفسية والثقافية والاجتماعية والطبقية، لفهم نماذج هذه الشخصيات الروائية، يتساءل فيليب هامون قائلا :" ولكن دهشتنا تتعاظم حين نرى كل هذه التحاليل التي تحاول أن تضع في الغالب نهجا أو منهجا قسريا تستهدف وتنشغل بمشكل الشخصية هذا متخلية عن كل حزم وذلك من أجل السقوط في التحليل السيكولوجي الأكثر ابتذالا (جوليان صوريل) أهو منافق ؟ ما مقدار مساهمة العصر في هذا؟ وما مقدار مساهمة مشروعه الشخصي؟ و مقدار النوادي؟ كيف نفسر ضربة المسدس التي وجهت إلى مدام رينال ؟ هكذا نسبح في بحر مرافعة قضائية تماما مثلما لو كنا نتحدث عن كائنات حية(٨) ينبغي تبرير سلوكها المتناقض(٩) وفى سعى للإجابة النقدية الحديثة عن هذه الإشكالية النظرية والروائية.

تستطيع أيضا مجموعة أعمال حديثة أن تلاحظ أن " فئة الشخصية بقيت على نحو مفارق إحدى الفئات الأكثر غموضا للبويطيقا ... وأن أحد أسباب هذا يعود إلى الاهتمام الضعيف الذي يوليه الكتاب والنقاد اليوم لهذا المفهوم، في رد فعل منهم للخضوع التام ل " الشخصية "(١٠).

يرى بارت[11] أن الرواية تحفل بكائنات من ورق، وليس كائنات حقيقية، كما يتحدث لينتفليت[12] عن الكاتب الملموس في مقابل الكاتب المجرد والقارئ الملموس، والقارئ المجرد، في ضوء توسيعه للترهينات Les instances السردية التخيلية الكامنة في السارد والمسرود له والفواعل، التي ركزت عليها الدراسات السردية، حيث يضع الترهينات التالية:

نمذجة السرد في علاقته الجدلية بالسارد والمسرود له.

نمذجة السرد في علاقته بالحكي، أو الحكاية في علاقتها بالشخوص.

وفى ضوء التقابل الذي يقيمه بين السارد والفاعل يميز لينتفلت، بين شكلين سرديين :

برانى الحكى Hétérodiégétique حيث لا يتجسد السارد كفاعل إنه برانى عن الحكاية التي يحكيها، مادام مشاركا في الأحداث وليس كباقى الشخوص).

جوانى الحكى Homodiégétique وفى هذا الشكل تشغل الشخصية في الحكاية وظيفتين متكاملتين: وظيفة السارد (أنا – سارد) ووظيفة الفاعل (أنا مسرود).

وهذا يعنى أن شخصية السارد طرف مشارك في الحكاية التي يرويها، عكس برانى الحكى ويؤطر هذه الأشكال الحكائية: الشكل السردي والنمط السردي ثم مركز التوجيه" Centre d'orientation، وكل شكل سردي يسمح بتحديد "مركز التوجيه" في علاقته بالقارئ وبناء عليه يقترح أنماطا سردية محددة.

بحيث يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط سردية في الشكل الروائي السردي برانى الحكي:

– نمط سردي "نظمي" Auctoriel: وفيه يتم "مركز التوجيه" على السارد كمنظم للأحداث، وعبرة نلج أو نطل على العالم الروائي.

نمط سردي "فعلي" Actorielوفيه يأتى "مركز التوجيه" من الفاعل، ولا يلتقى مع السارد.

نمط سردي محايد: وفيه يغيب تحرك السارد والفاعل على حد سواء، ك "مركز للتوجيه" فالأحداث تبدو في هذه الحالة كأنها تم تصويرها بشكل موضوعي.

وفى الشكل السردي الثاني (جوانى الحكي): يغيب فيه النمط السردي المحايد، مادام أن الشخصية الروائية تحتل وظيفتين، مما يستحيل معه نقل الأحداث والعالم نقلا موضوعيا.

والجدير بالذكر أن لينتفلت يقسم العالم الروائي إلى أربعة مستويات:

– المدرك النفسي
– المستوى الزمني
– المستوى المكاني
– المستوى اللفظي

"وتأخذ الشخصية" أبعادا أعم وأشمل مع كريماص GREI-MAS و COURTES الذي يميز من وجهة نظر سيميائية بين عنصرين متكاملين[13].

أ) مكون نحوي: ويتمفصل وفق تكوين أو تركيب خاص ومستقل

عن البنيات اللسانية، وبناء على قوانين البناء هذه، ينشأ الحكي كشكل سردي (للحكاية).

ب) مكون دلالي: ويشمل التنظيم السردي، والذى يتوزع، على مستوى ظاهر الخطاب، وبشكل عام في الحكاية، في صيغ وحدات ثابتة للمحتوى محددة بواسطة نواة قارة، والتى من خلالها تتحقق افتراضات مختلفة حسب السياق .

ويتيح التحليل النحوي استخراج الأدوار العاملية Les rôles actantiels، والتى بواسطتها تتم التحليلات، تبعا لبرامج سردية خاصة، بموازاة المكون الدلالى للسرد الذي يمكن ان يكون جزءا مأخوذا عن عدد معين من الأدوار التماثلية[١٥] انطلاقا من خاصية اجتماعية (مثلا: الأب، الأم، زوجة الأب ..الخ) أو بسيكو - سوسيو- منطقي (نموذج أعمال بريمون) أو نفسية كما يوجد في روايات عديدة، أو أخلاقية، وهي أدوار تفرز أوصافا ملائمة ومنمذجة، بشكل أقل أو أكثر من الأصل.

وهنا يطرح COURTES نموذجين من الأدوار[١٦] عاملية وتيماتيكية Thématique، أما اتصالهما فيحدث على مستوى الممثلين Acteurs [١٨]. كل هذا محمل بإرسالية مزدوجة، فمن جهة يدعم البنية السردية التي تعيد توزيع الوظائف الأصلية حسب المتواليات ولعبة السرد، ومن جهة أخرى تضع على كاهلها خدمة العناصر الدلالية للنظام الإسنادي أو الوظيفي، الذي ينسج النص على منواله[١٨].

إذن فكيف تتحرك الشخصية الروائية في "حريق الأخيلة" لإدوار

الخراط؟ ما هي سماتها ومظاهر وجودها ؟ هل هناك مسافة بين الشخصية والقارئ والشخصية والكاتب والشخصية والشخصية ؟ ثم هل إن تقنيات الشخصية الروائية في هذا العمل هي صورة أخرى للرواية الكلاسيكية ؟ . أم إنها تجدد وسائلها ؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي يمكن أن تطرح في هذا الباب.

يمكن أن نتحدث في الرواية عن نماذج كثيرة للشخصية الروائية في تقلباتها وبنياتها النصية والحكائية حسب السياقات والتفاعلات، فهي شخصيات ليست منعزلة عن دينامية النص، وإنما مندغمة فيه، وتتلون وتتبدل لما تفرضه "الضرورة النصية" من تغيير في الأوضاع وعلائق بنياتها، وكذلك مواقفها الحياتية والإيديولوجية، ويمكن في هذه القراءة اختزال أهم الشخصيات الروائية المفترضة التي شكلت بناء الرواية.

٢-٣ التباس الشخصية :

تجعل رواية "حريق الأخيلة" من الشخصية محورا أساسيا لها من بدايتها إلى نهايتها، وإن كانت تحتل الرسالة فيها بؤرة الحكي. وهكذا فإن الشخصية في هذا العمل تتلبس بأكثر من لبوس وتعبر عن نماذج كثيرة معرضة لالتباساتها ومخاضات وتغيرات النص بدءا من السارد إلى الشخصيات الأخرى، تتعارض فيما بينها، أو تلتقى في قضايا ومواقف سردية معينة.

أول شخصية تطالعنا في أول جملة، بل في ثالث كلمة من الفعل الأول المعنون ب: "سرير محترق" هي شخصية "كامل الصاوي" ثم شخصية السارد الذي يتكلم باسم الجماعة، أيام كانوا كلهم زملاء

بالجامعة، أيضا يقدم السارد" كامل الصاوي" كشخصية أرستقراطية في هيأتها وسلوكها، وهو بمثابة تقييم سردي استرجاعى لشخصية بذاتها. وهنا يمكن أن نتساءل لماذا هذه الشخصية بالذات التي تم "انتقاؤها" من ضمن شخصيات أخرى موازية، "تتكدس" بها متواليات الرواية، هل هو تفضيل لهذه الشخصية ورفع من شأنها، أي أن وضعها السردي يتلاءم مع وضعها الأرستقراطي، كما تشهد به الرواية؟، أو إقحام لها منذ البداية في "معترك" النص وصعوباته لتأزيم هذه الشخصية؟ أم هي "نية" لإبراز التعارضات التي تطعم تفاعلات الرواية ؟ من المؤكد أن الرواية وقراءة الرواية "ستبوح" ببعض الأجوبة، بعد استكمال و "توثيق" مكونات هذه الشخصيات الروائية. ضمن مسار توليدى مضاعف ومجموعة التوليفات والتحويلات[١٩] التى تفترض منفذا أو فاعلا، الذي لن يكون بالضرورة شخصية، بالمفهوم التقليدي، وحتى الموضوع المفترض لن يكون محددا، بل هو أدوار - كما رأينا - ووضعيات تركيبية تنظمها علاقة تجاور، وتتحدد فيها درجة الصراع بين العوامل Actantsوداخل النص، بالقيمة التي يريدها كل طرف، أو يسعى إلى تجسيدها، أو الإنابة عنها، وفى إطار ذلك يعتبر الموضوع بمثابة " حيز توظف فيه قيم تقترن بالفاعل أو تنفصل عنه"[٢٠].

وينقسم العامل في النظرية السيميائية إلى فاعلين يختلفان عن بعضهما: الفاعل الأول ينفصل أو يتصل عن /ب: موضوع القيمة . في حين يتجلى الفاعل الثانى في ضوء علاقة التحويل، ويحيل على

كيان حي له مؤهلاته وقادر على ترجمة الأفعال[٢١].

وكما يرى كريماص، فإن توالد المعنى، لايمر عبر إنتاج الملفوظات وطرق تنظيمها في الخطاب، ذلك أنه مرتبط في مساره، بالبنيات السردية، التي تنتج الخطاب المتمفصل في ملفوظات .

وفى هذا الإطار لايمكن تنضيد الإطارين السردي والخطابي[٢٢] كمقومين معزولين كما أن العلاقة بين الممثل Acteur والعامل Actant[٢٣] ليست سهلة، أو هي مجرد علاقة تضمين Rapport D'inclusion، داخل طبقة لغوية مزدوجة .

وهكذا يمكن للعامل الواحد أن يتمظهر في الخطاب، من خلال ممثلين عديدين، وبالمقلوب يمكن للممثل الواحد أن يشكل توليفة[٢٤] Le syncrétisme لعدد من العاملين .

يتحدث السارد عن كامل الصاوى قائلا: " دائما عنده، على رقبته الرفيعة الطويلة، بابيون رشيق صغير، يتغير لونه من الأسود إلى الأحمر الداكن إلى المنقط بنقط صفراء دقيقة حسب تغير لون بذلته، ويلتف بعناية حول ياقة صلبة الشكل ناصعة البياض. كان البابيون عنده مهما جدا. كأنه شعار، أو رمز أو استعلان" (الرواية ص٧) فبدلة كامل الصاوى والبابيون الذي يضعه على رقبته، وكيفية ترتيب ذلك هي علامات على وضعه الاجتماعي، كما يقدمه السارد، وهو ما ستجسده عناصر إضافية بموازاة اللباس والمظهر والصورة، وهذا ما يمكن أن ينطبق على مكون الفضاء، حيث كان كامل الصاوى يسكن في أحد شوارع "محرم بيه" ومن خلال استعراض ما لا يوجد من مظاهر وعادات وعلاقات ومحددات مكانية، أي مظاهر الأحياء

الشعبية، الوجه المضاد للأحياء الراقية، أو أحياء مختلطة، يستكمل السارد استكمال عناصر بناء الشخصية.

هذا الشارع الموصوف من طرف السارد، يتميز بخلوه من الأصوات وروائح الطهي التقليدي وكما يقول: " ولاوش الوابور وزياط الأولاد، ولا اسكت يا واد اسكتي يابت يل مقاصيف الرقبة من وراء الأبواب، لا نكهة تقلية الملوخية ولا فوحة الفلفل الأخضر المقلي، ولا دقات الهون لعمل الكفتة، ولا نفحات تسبيكة البامية" (الرواية ص٨).

أي أنه فضاء شعبى بكل أجوائه وطقوسه، وفيه يركز على فضاءات معينة مثل السلالم والباب، يقول: "السلالم خافتة النور، صامتة، في عز الظهر، مثل سكنى القبور، قلت لنفسي: كيف يطبخون؟ وماذا يأكلون.؟

كان للباب جرس بارز من الصيني أبيض مكور على شكل الكمثري.

- كل بيوتنا لها أبواب بلا أجراس كهربائية نخبط عليها" (الرواية ص ٩/٨).

إن إدوار الخراط، وكما يقرأ باختين روايات دويستوفسكى[٢٥]، يقفز عبر المسافة ويركز على العتبة (الباب، المدخل، السلم، الممر، الشارع..) حيث تقع الأزمة والانعطاف أو في الساحة أو استعاضتها عادة بغرفة الاستقبال: (صالة، مطعم) حيث تحدث الكارثة، ففى "حريق الأخيلة" يبرز" السلم" كمجال لتأزيم الواقع، والتى تتعدى أزمة حدثية جزئية، أو أزمة التناقض.

وهذا المظهر الاجتماعي لا يفارق كامل الصاوى سواء في الجامعة بالبابيون، أم وهو يسير في الشوارع فهو يبدو دائما لامعا مصقولا، أم في البيت وهو يستقبل أصدقاءه يقول السارد :" يلبس الروب ذى شامبر الحريري بألوانه القلابة بين الأرجواني والبنفسجي الفاتح، على القميص والبابيون، والجزمة أو الشراب، الطقم كله، كاملا، شياكة طبيعية ومعتادة عنده، أما نحن فكنا نستقبل بعضنا بعضا بالجلابية، أو البيجاما، وبالكثير بالقميص والبنطلون والشبشب أو الصندل" (الرواية ص٩).

ويحكي السارد نقلا عن "صديق كامل الصافي " بعضا مما يتعلق بحياته وطفولته وأبويه، وكأن السارد يريد عن عمد تأكيد منظوره تجاه كامل الصافي، بناء على شهادة شخصية ثانية من مصدر "موثوق" في معلوماته وأحكامه.

فهو يذكر أن كامل الصافى فقد أباه منذ طفولته، وهو وحيد أبويه، ترك له بيتا، وأرضا في البحيرة وأما في عز شبابها، ورغم أنه تكتم على معلومات، يبدو أنه على علم بها، فإنه ذكر شذرات من حياة أمه، ووصفها بأنها "متحررة: " تخرج وتدخل بلا حرج في أوتومبيلات الصديقات اللاتى يأتين إليها مع الشوفيرات، أو أتومبيلات الأصدقاء الذين يقودون سياراتهم الباكار أو الفورد بأنفسهم، يسهرون ويتعشون ويشربون في المونسينيور أو باستروديس أو سكا رابيه" (الرواية ص٩).

بل إن السارد يؤكد أنه غالبا ما تلتزم الطبقة الوسطى بالمواصفات الاجتماعية وقيم الأخلاق السائدة في حين لا تتمسك

الطبقة الأرستقراطية أو البروليتاريا، بتعبير السارد، بما هو متعارف عليه، وهي ذات المفارقة التي استشعرها، وهو يتمثل بيت "كامل الصاوي"، كفضاء للوحشة والغربة والوحدانية، رغم ازدحامه بأثاث وأشياء ثمينة، مثل البيانو الألمانى الضخم، والذى يصفه بالجاثم في الصالون، ويركز السارد على لونه الأسود في إشارة إلى القتامة والعتمة، يشير إلى أنه مغطى ومقفل وفوقه تماثيل رخامية، وغزالة تعدو" أمام صيادة عارية الساقين ترميها بالسهام" بتعبير السارد، أما الجدران فقد زينت بصور لمروج خضراء، وأكواخ.

يقول السارد :"جلسنا على كراسى الطقم المذهب، كانت صلبة غير مريحة، ظهورها منحوتة بنقوش بارزة لتلافيف أغصان وعناقيد صغيرة وأوراق شجر مطلية بذهب باهت مقشر في بعض المواضع عند احتكاك الكراسى بالحائط فيما أظن - لم تكن هذه الأسرة غنية جدا إذن ؟ لكن السجادة، طبعا عجمى كثيفة الوبرة تصاعدت منها هبوة تراب خفيفة جدا عندما غاصت فيها أحذيتنا التي لم تكن يعنى نظيفة جدا". (الرواية ص١٠).

وهذه الأجواء غير معتادة بالنسبة للسارد، فهذه البيوت "أرستقراطية": وفيها أسرار كثيرة وأرامل طروبات لعوبات وخادمات مستلذات، والتى لم يعرفها هو إلا في القصص والكتابات.

فأين وجه أو أوجه الإلتباس في شخصية "كامل الصاوي" الروائية، فكونه أرستقراطيا أو بورجوازيا أو بروليتاريا، لا يقود بالضرورة، إلى الالتباس في بناء الشخصية أو مظاهرها، فأين يكمن ذلك؟

يتحقق الالتباس في الشخصية عبر مستويين :

المستوى الأول: يتمثل في بناء حكايات الفصل الأول من الرواية، حيث يلتجئ السارد إلى تقنيات روائية متحركة تعتمد على الإضمار[٢٦]، ولعبة الحكي[٢٧]، حيث إن السارد هو الذي يعطى معلومات عن هذه الشخصيات الملتبسة، بالإضافة إلى صديقهما "قاسم إسحاق". ثم إن هذه المعلومات لا تتراكم إلى حد إزالة كل غموض. والأكثر من ذلك فإن الحكى سيتناول أحداثا أخرى عبر التذكر والاستحضار والرسائل المتبادلة[٢٨]، مما سيقطع حبل الحكي، ويعلقه، إلى نهاية الفصل الأول من الرواية، تحت طائل "الشبهة" و "الشك" وقد تضافرت كل عوامل التخيل من سرد وفضاء وبناء للشخصية لتعبر عن منظور الالتباس وعدم الوضوح في العلاقة بشخصيات الرواية والقراء. وهذا يقود إلى المستوى الثانى من الالتباس والتوهيم، والذى يتجلى في مواقف هذه الشخصية، تبعا لانتمائها وارتباطها.

المستوى الثاني: وفيه يحكى السارد، والذى هو جزء من الرواية، أو يتماهى مع شخصية روائية مرتبطة بشخوص الرواية وأحداثها، وتنمو وتتطور، مثلها مثل باقى الشخصيات وأصدقاء كامل الصاوي، كما يحكى عنه وعن حياته الخاصة صديقه قاسم. وبغض النظر عن سلوكات كامل الصاوى "الأرستقراطية" ومظهره العام الذي يوحى بذلك، وظروفه الخاصة، فإن الرواية تكشف عن ميولاته السياسية والفكرية ف: "فى سنة الليسانس ربى لحية مخروطية خفيفة، على غرار لحية تروتسكي، وكانت نظارته أيضا مدورة يحيط بها إطار

ذهبي رفيع. والسيجارة مذهبة الفم معلقة دائما في ركن فمه، مشتعلة أو مطفأة أو جديدة بكرا، على السواء" (الرواية ص٧).

كما كان يهتم بقراءة الفلسفة خصوصا الفلسفة الهيجلية، حيث كانت تجمعه نقاشات من هذا النوع مع صديقيه قاسم إسحاق وفتوح القفاص. حيث كان يتسم بإنصاته الهادئ لفتوح القفاص المتحمس والمندفع، ويرد عليه بهدوء أكبر .

ولم يكتف كامل الصاوى بهذه النقاشات والجدالات وبالتبنى النظرى لأفكار واتجاهات معينة، وإنما انخرط عمليا في حركة سياسة ثورية. وهو ما يشير إليه السارد، في قول منسوب إلى شخصية قاسم إسحاق، وليس على لسانه بشكل مباشر، بما يرمز إلى الالتباس والإضمار، من كونه، أي كامل الصاوي، جاء إلى الثورة لأسباب ليست مرتبطة بالظلم الاجتماعى والفوارق الطبقية وانعدام العدالة والكرامة والفقر، أو يسعى إلى تحقيق مثل أخلاقية، وإنما لأسباب عقلية علمية بحتة موضوعية، بتعبير قاسم إسحاق، مؤكدا أن الثورة بحاجة إلى مثقفين من هذا الصنف ولهم أصول اجتماعية بورجوازية، أو أرستوقراطية أي تحقيق نوع من الانسلاخ الاجتماعى والطبقي، وهي نتيجة قد تظهر مستساغة، سطحيا على الأقل بل الأكثر من ذلك فإن بيته كان مكانا لاجتماع "خلية مركزية" تضم كل من السارد وقاسم إسحاق، وكامل الصاوى فقط، كان هذا في فترة الأربعينيات، وإن كانت أزمنة الرواية متداخلة فهى تمتد إلى الثلاثينيات وتغطى الأربعينيات والخمسينيات وهكذا من الماضى إلى الحاضر، ومن هذا الحاضر إلى الماضى تتوزع حكايات الرواية.

فعلى إثر حرب فلسطين الأولى،وما يمكن أن نسميه بالنكبة الكبرى التي عاشها العرب والمسلمون بترسيم الاحتلال الصهيونى للأرض العربية الفلسطينية، وتهجير سكانها الأصليين، وفى ١٥ ماى ١٩٤٨ اعتقلت حكومة النقراشى مئات ممن اعتبرتهم "خطرين" أو "مشبوهين" من كل الاتجاهات والتيارات السياسية، من أصناف أقصى اليسار إلى أقصى اليمين.

ومن جماعة السارد تم اعتقال الشخوص التالية: يسرى محمد يوسف، وفريد اسكاروس، وعبد الرؤوف نصر الله وشوارتز، وقاسم إسحاق، في حين تم استثناء كامل الصاوي، وفتوح القفاص، وأحمد النمس، وهذه الوضعية غير المتكافئة وغير المتوازنة مع أحداث النص، تجعلنا أمام أنماط من الشخصيات الروائية: شخصيات مقلقة وشخصيات ذات حصانة غامضة، ورغم أن هذه الجماعة "تنتمي" لمنظومة واحدة، وإطار واحد، وإن كان سيتم إطلاق سراح هؤلاء المعتقلين كلهم بالترتيب وكان آخر الملتحقين السارد الذي أودعوه بمعتقلات هاكستيب والطور، ثم أعادوه إلى سجن أبوقير قبل أن يفرج عليه من شهر فبراير١٩٥٠.

وفى الصفحات الأخيرة أو نهاية الفصل الأول من الرواية يصرح السارد، بعد أن جال في لحظات مع شخصيات روائية تنتمى للحاضر، لكنها ذات امتداد بدورها للماضي، وهذا يدخل في باب ما يمكن أن نسميه "التضليل السردي" أو "المراوغة السردية للرواية"، التي اعتمدت على التكسير والتأجيل والتعتيم، أو تعميق رؤية نفس الحدث برؤيات مساوقة، بجزء من "حقيقة" شخصية كامل الصاوي،

حيث مباشرة بعد تخرجه سنة ١٩٤٦ مع زملائه وفوجه، عين معاونا بنيابة في الجمرك، في حين بقى السارد كشخصية روائية "مجهولة" أو متمكنة بدون عمل، غرق فيها، ولم يتنازل عن النشاط الثورى بشكل دائم واحترافي، وواصل إرسال خطابات طلبات العمل وتلقيه جوابات الاعتذار المهذب.

فهل هذا يعنى أن تطور الأحداث يكشف عن لثام تلك الالتباسات بمعرفة "حقيقة" شخصية كامل الصاوي، "الثوري" السابق، الذي لم يتعرض للاعتقال مثل سائر أعضاء جماعته، ولم يعان من البطالة؟ أم إن هذه "الصورة الجديدة القديمة" في بناء هذه الشخصية الروائية تزيد الوضع التباسا وعتمة مضاعفة، أي أنها شخصية مضاعفة الغموض لأنها تجمع بين المتناقضات وتخفى حقائق الأشياء والأفعال، التي ستميط عنها اللثام أفعال حقيقية مضادة تدعو إلى التساؤل وتأويل أو التنازل عن هذه السلوكات والممارسات التي تتسم بالازدواجية في الخطاب والممارسة لدى شخصية مثل كامل الصاوي، أي الانفصال عن المبدأ، وليس الانسلاخ الاجتماعي، الذي لم يكن سوى تمظهرا روائيا حكائيا يجسم هذا الالتباس والتلبس والتقمص لشخصية مفترضة، وهذا انفصال ينتهى به إلى الخيانة وليس فقط بالطلاق الذي قد يكون مشروعا.

وأزمة هذه الشخصية الملتبسة الزئبقية، هي أزمة مبدئية، ولهذا لم يتردد السارد باستصدار مواقف واضحة تجاهها في محاولة لإيجاد حلول لهذا الالتباس لدى الشخصيات "المغفلة" التي كانت تثق في كامل الصاوى وترى فيه الإنسان "الثوري" الذي اعتنق مذهبه

ليس بسبب الحرمان والظلم، وإنما نتيجة "رؤية عقلية وعلمية"، إلى آخر الاعتقادات، شخصية بالتباساتها هذه كانت ضمن الدائرة الضيقة للعمل الثوري. لكن هذا لم يزل عوامل تعقيد هذا الالتباس الذي يطال نموذج هذه الشخصية، التي رأى فيها السارد أنها أصبحت جزءا من السلطة، وأداة من أجهزة القمع، وإن كان يعود ليتساءل مع نفسه هل نسى كامل الصاوى كل أفكاره الفلسفية والثورية ؟

أما غياب كامل الصاوى أو محوه كرفض لكل أشكال الارتداد أو الالتباس، فسيعبر عنه موته، وإن كان السارد يكتفى بنقل خبر موته، وقبل اعتقاله مباشرة، عن جريدة الأهرام، حيث قرأ أن الأستاذ كامل الصاوى لقى حتفه، بعد أن غلبه النوم وهو يدخن سيجارته، وأفادت التحقيقات التي أجريت أن السيارة سقطت على السرير وكما يقول السارد: " توفى سيادته محترقا في شرخ الشباب بينما المستقبل الزاهر، ينتظره رحمه الله رحمة واسعة".

وهو الخبر الذي صدم السارد، وهزه رغم ما كان، مما يدل على انسجام شخصية السارد من حيث أفقها الإنسانى والمبدئى والنفسى والعاطفي، بما يقابل التباس موت كامل الصاوي، رغم التحقيقات المذكورة، كاستمرار لالتباس شخصيته السلوكية و"الفكرية".

يعلق السارد على هذه الخاتمة المأساوية في حياة كامل الصاوى قائلا: "راودتنى أفكار شاردة عن احتمالات موت متعمد، مقصود عن وعى أو غير وعي، أهى فضيحة جنسية؟ هل كانت بطلتها الأم

الأرملة المتحررة، أم الخادمة التي تضخم بطنها؟ أم هو شق عميق لم يبرأ بين الثورى القديم وبين رجل السلطة؟ وخطر لى أن حسه الخلقى الكامن ربما تيقظ فجأة، تغلب على موضوعيته" العلمية، ودفعه إلى حافة النار، فتردى، أم لعله قد علا؟. هل كان النوم (أو الموت) قد غافله فعلا؟" (الرواية ص ٣٦) قبل أن يضيف ما يلى :

" ظل سر يره المشتعل يؤرقنى شيئا ما، ويحيرنى "

و" سرير كامل الصاوى في غرفة نومه البورجوازية الضيقة في محرم بيه قد احترق به بصمت، دون نجدة، دون ترانيح، وانطفأ من تلقاء نفسه، وترك البقايا وسط الرماد وجذا ذات متفتحة من القطن والقماش والأسلاك الملتوية، تحت المصباح الكهربائى الذي ظل مضيئا في نور النهار، تدحرجت نظارته الذهبية الإطار وسقطت على الأرض وبقيت سليمة وصافية، مات وحده، دون حب، دون مجد" (الرواية ص ٣٧).

وهناك شخصيات روائية "مثيلة" تعرضت للموت، مثل شخصية قاسم إسحاق لكن وضعيتها تختلف من حيث موتها ومكانتها التي ظلت محفوظة، رغم هجره لصفوف الجماعة السياسية المذكورة، التي كانت قد انفرطت وانتهت، أي أن هذا الانسحاب لم يكن له أي مفعول، ويسجل السارد أن قاسم إسحاق تعرض للسجن والتعذيب في "سجون عبد الناصر ومنافيه" كما جاء على لسان السارد، وكان قاسم إسحاق قد فتح مكتبا للمحاماة في أسوان، وموته لم يكن غامضا كما شاهدنا في حالة كامل الصاوي، حتى التحق بربه بسبب سرطان في المخ، وإذ سجل السارد عزلة كامل الصاوى في موته

دون حب أو مجد، فإنه يذكر قاسم إسحاق بود، بل يؤكد حالة الفقدان التي تلفه منذ ١٩٥٠، دون نسيان، وهذه الحالة تمتد في الرواية إلى الحاضر إذن فموقع شخصية قاسم إسحاق لم يتأثر بانعزاله السياسى أو" تقاعده" النضالي، لأنه لم يرتم في أحضان أية جهة أو نسق سلطوي، إنه نموذج نقيض الشخصية الملتبسة إيديولوجيا في بنائها ونفسيتها وعاطفتها وانتمائها وحتى في موتها.

إلا أن شخصية كامل الصاوى تجد لها ما قد يشبهها في معادلة ثنائية التماثل والاختلاف، من حيث بناؤها ومضمونها، أي كامل الصاوى وفتوح القفاص التي تربطه علاقة كذلك بالسارد، ومسارهما، وإن كانا يختلفان في تكوينهما وطبائعهما ووضعهما، أي أننا لسنا أمام شخصيات روائية آلية وجامدة، تتماشى مع أوضاع ثابتة، إنها شخصيات حية ومختلطة لا يؤدى فيها المنطق الحكائي أو بناء الشخصية إلى نتائج وبناءات منتظرة. فالسارد، في الفصل الرابع "سطح بيت في شارع الإسكندرية" يورد أنه كان في وضعية انبهار وسحر عند التقائه لأول مرة بفتوح القفاص، كشخصية بوهيمية المظهر والسلوك، متحللة من ضغط المواضعات الاجتماعية، حيث يستحضره كما يلي: "كان - مثلا - في عز الشتاء يمشى بجاكتة سبور، بقميص مفتوح، من غير بلوفر، شعره أجعد وأشعث داكن السواد وغزير. وفى يده – دائما – كتاب عربى أو إنجليزي، غالى الثمن مما كان يستعصى علينا أن نقتني، نحن الذين في الجامعة بينما هو يعمل، بدبلوم التجارة المتوسطة في شركة البيضاء، بكفر الدوار، يسافر إليها من الإسكندرية، ويعود، كل يوم".

(الرواية ص ١٠١).

وهكذا نشأت وتوثقت علاقة الصداقة بين السارد وفتوح القفاص، المشتعل جدلا وحماسا والملقب ب "يا حيوان" لكثرة ترديده لهذه الجملة. وفى هذا العمل كان يعول أسرته ويتكفل بإخوته ويشترى الكتب الثمينة، دون أن يهتم بمظهره العام الخارجي وبلباسه.

وقد كان فضاء العتبة، كما هو الشأن بالنسبة لكامل الصاوي، هو ملتقى لقاءاتهم أي بيت فتوح القفاص، وبالضبط بشارع الإسكندرية، وهي زيارات كانت تتم في كل الأوقات دون إحساس بالحرج، ويركز السارد على أطراف معينة من الفضاء الروائي، وهو مدخل البيت القديم النظيف، والسلالم الناصعة، وأبواب الشقق المغلقة، ثم باب السطح، ثم سطح البيت الفسيح والمسوح وفيه يوجد بيت فتوح القفاص بغرفة واسعة على السطح إضافة إلى بعض "النشاطات" اليومية المعنوية والثقافية، التي تدل على خصائص هذا الفضاء ويمنحه حياة ما، مثل روائح طبيخ الغذاء.

وإذا كان فضاء البيت هو صورة لشخصية كامل الصاوي، فإن فضاء البيت في هذا الفصل صورة لشخصية فتوح القفاص المولع بشراء الكتب الذي يضم مكتبة لم تتوفر لأى كان من هؤلاء الأصدقاء. وأرففا خشبية مفتوحة تضم كتبا عربية وإنجليزية، وكما قابلت الخادم السارد وإسحاق في زيارتهما لبيت كامل الصاوي، فإنه في هذه الحالة أي زيارة بيت فتوح، قابلوا هم أيضا أنثى، وهي أخت صاحب البيت .

وهى الغرفة التي تتخذ طابعا كونيا، حيث يعتبرها السارد أنها

فريدة وخارج كل الأزمنة، وهي غرفة تضم فتوح والكتب وأخته وأدوات الحياة، لكن فيما بعد سيتزوج فتاة مغربية، وكان قبل ذلك أنهى علاقاته الغرامية مع أوديت، في شقته الأنيقة ذات أثاث بورجوازي، ومكتبة حلت محل المكتبة الأولى، لها واجهات بلورية تخطف البصر - كما يقول السارد - وأشياء كثيرة.

وفى رسالة من السارد إلى صديقه، حيث يتبادلان الرسائل باستمرار، يتذكر زمنا مر عليه أكثر من نصف قرن، يشير إلى أحداث وقعت في تلك المرحلة، لكنه يختزل الحكى في شخصية فتوح القفاص كشخصية ملتبسة، كما يمكن أن نلاحظ "تعيين" ذلك من تلميحات سرد النص والتباساته وقول الشخوص، ففى حلقة تروتيسكية أخرى كانت تضم وجوها أخرى، كان فتوح القفاص يأتى متأخرا إلى شقة عبد القادر نصر الله وعبد الرؤوف نصر الله بدون حيطة أو حذر، كما كان يحرص أصدقاؤه على ذلك، وكان يدخل وهو يحمل كتبا وصحفا ثورية ماركسية فوضوية، دون أن يهتم بإخفائها، وفى الوقت الذي كانت فيه "الحلقة التروتسكية" تنشغل بكل بساطة بتنظيم مظاهرة أو كتابة بيان لا تتعدى مطالب محددة مثل تأميم قناة السويس أو تؤيد إضرابا عماليا. كان فتوح القفاص - كما يروى السارد - " يشطح بنا نحو سماوات النظريات العلى ويهيم في كل واد مع أفكار مجردة ومعنوية، والرذاذ من فمه الواسع يتناثر دون تورع ولا حرج".(الرواية ص ١٢٥).

وكان أيضا :" يقتحم النقاش - أو مجرد استعراض الأحوال وتقارير التطورات المحايدة الإخبارية - بجدل عال وسرف في

الحماسة، من غير داع إطلاقا، يقاطع ويشتم "يا حيوان" ويعلن، من غير مناسبة، ثورته على ماركس المستبد برأيه الدوجما طيقى القاطع في حتميته، ويدين لينين، ويؤيد تروتسكي، ثم يؤكد انحيازه لباكونين وللفوضوية التي تنتفى فيها كل قطعية وكل سلطة فوقية، هكذا، كله على بعضه". (الرواية ص ١٢٤/١٢٥).

ولعل مواقف هذه الشخصية المتناقضة أو "المتذبذبة" أو الغامضة أو غير المفهومة، كما تعلن آراؤه في محطات واجتماعات، تحدد وضعها الملتبس، وهي التباسات يكون فيها المظهر الفيزيقى والسلوكى والحياتى من علاقات وأشياء وأثاث، مجرد معطى سردي ثانوى في الرواية يؤثث بنيته الخطابية، بالمقارنة مع "الفكرة " كمدخل مركزى لالتباسات هذه الشخصية، وكذلك كامل الصاوي، ذلك أن "الموقف" هو مصدر اللاوضوح والاختباء الفكري، رغم المجادلات السياسية، والفكرية والانخراط في تنظيم ثوري، الذي تمارسه هذه الشخصية لترسيخ هذه الصورة الملتبسة كوسيلة للإيهام ورصد شخصيات روائية أخرى، لكى تكون واضحة وتحت المجهر الروائي "الأمني".

وكما يورد السارد في رسالته إلى صديقه، فإن فتوح القفاص، لم يتعرض قط للاعتقال، مثله مثل كامل الصاوى الذي مات محترقا في سريره، مع أن جميع أفراد "الجماعة السياسية" اعتقلوا أو تم حبسهم لفترات تطول أو تقصر.

يقول السارد: " عندما خرجت من معتقل أبو قير كانت الحلقة التروتسكية قد انفصلت وبادت وأمست أضغاث ذكريات، وكان فتوح

رفيقا دائما أو شبه دائم على طول فترة صعللة ويأس وتخبط، وبحث مستميت عن لقمة عيش، فتوح يعهد إلى ترجمة براءات الاختراع- ميكانيكية أو كيماوية وهندسية معقدة وتكنيكية جدا، للمكتب الذي كما يعمل به الآن، ويملكه ما جرى أو فرند اليهودى المالطى الاسكندراني، أكرش، أحبش الصوت، طيب القلب الذي هاجر إلى استراليا بعد الثورة".(الرواية ص ١٢٥).

كما أن فتوح القفاص كان غامضا حتى في تحركاته، أو إن جزءا من وقته كان مضببا بل معتما، حيث كان دائم الوجود في مكتب عمله، أو في فضاءات بذاتها مثل مقهى الفريسكادور، أو مقهى الأشباح التي تقبع في خندق عبارة عن ممر ضيق معتم تحت سقف عمارة أوريكو الشاهقة، وكما يتضح فإن هذه الشخصيات لم تكن متصوفة في "العمل الثوري"، ففى هذه الفضاءات سيتعلم السارد عادة التدخين للسجائر الإنجليزية الفاخرة، كما كانت تضم ثلة من الشخوص يقومون بأشياء مشتركة، مثل: أحمد قنديل (الرسام الذي يحبه)، ورضوان القفاص (أخ فتوح قفاص)، الذي كان يدرس في قسم الفلسفة (بكلية الآداب) أنطوان (أخ أوديت)، أوديت التي كانت لها قصة مع فتوح القفاص، وكانت معروفة لدى المجموعة، بل يمكن القول بلسان السارد أنها كانت: "مقبولة، بل نجد فيها شيئا من الطرافة والإنعاش والتروح عن النفس ؟".

ومع ذلك يلتقى بها السارد، بعد أن يأخذ منها موعدا دون علم فتوح القفاص، في فضاء سكاربيه في ستانلى بيه، أو في فضاء السينما، حيث كان يمسك بيدها في العتمة، دون أن يقبلها، بل يقول

أنه لم يعرف طعم شفتيها أبدا، ويعلق بما يلي:

"...لم يكن بينى وبين فتوح القفاص لا منافسة ولا غيرة ولا تقاتل، كان مفهوما - على الأقل عندي - أن ما بينى وبين أوديت صداقة لا اكثر، فهل كان هذا مفهوما عندها؟ وهل كان مفهوما أن ما بينها وبين فتوح القفاص كان صداقة غرامية، أم كان غراما، أو أكثر؟".(الرواية ص ١٣١).

لكن في ذات الوقت سيتزوج فتوح القفاص بآمال الفتاة المغربية الأصل، وسينغمس السارد في حب آخر، وهذا ما جعله يتساءل في رسالته وحكيه قائلا: "كلانا، في الوقت نفسه، خيانة مضمرة - أو سافرة - لأوديت؟" (الرواية ص ١٣١) مستفسرا نفسه عن الغاية من مواعدات مغامراته مع جارتهم، التي كان يذهب بها بعيدا عن أنظار التلصص إلى فضاء سينما اسمها لاجيتيه في الإبراهيمية أو إلى "جنينة البيتى تريانون" التي توجد بنهاية شارع زغلول، فهل كان في هذه المغامرات - كما تقول الرسالة - " ما يشبه الثأر أو الانتقام، مم ممن؟. أم جرفتنى إليها نوبات يأس واستهتار بقيم كنت قد خذلتها أوخذلتني؟

ما الخيانة؟ وأين الإثم؟ وهل هي هناك، هل بادت؟ أم إنها باقية، لا تريم؟"(الرواية ص١٣٢).

وهذا يعنى أن موقف السارد من فتوح القفاص يأتى ملتبسا من شخصية ملتبسة تتبادل المواقف فيما بينها، ففى الوقت الذي يبدى فيه تعاطفه مع شخصيات أخرى، أو يذكر أنه يفتقدها ويحس ألم غياباتها، فإنه لا يعطى اعتبارا لنمط هذه الشخصية الملتبسة، وإن

كان لا يهاجمها، وهذا يجعلنا أمام بنيه الفكرة كمكون فاعل في العالم الروائي عند إدوار الخراط، بحيث أن خصوصية الكاتب والروائي في هذا المجال يجب أن تظهر بشكل متميز ولا لبس فيه، ويهمنا إثارة الوظيفة الجمالية لهذه الأفكار في هذا العمل الروائي، سواء بالنسبة لشخصية السارد، أم نموذج الشخصية الملتبسة أم نماذج شخصيات أخرى سنعرض لها.

والجدير بالذكر أن باختين قد تناول الوظيفة الفنية للفكرة في الأعمال الأدبية في قراءته لدوستويفسكى في كتابه "شعرية دوستوفسكي"(٢٩).

إن السارد في رواية إدوار الخراط، ليس مجرد "كلمة" يختصر المنطوق حول ذاته بالدرجة الأولى، وحول محيطه المباشر من فضاءات وعلاقات وقصص، بل يختزل رؤيا للعالم، فهو لا يمارس الوعى فقط، وإنما هو معبر عن موقف إيديولوجي - كما أن كامل الصاوى أو فتوح القفاص صاحب موقف إيديولوجي، وإذا كان الإبداع الإيديولوجى عند الشخصيات يكتسب امتلاءه في جنس الرواية، فالفكرة في هذه المقامات تصبح شخصية متكاملة الأوصاف في الرواية، وتبقى الفكرة الجمالية المهيمنة وعيا ذاتها، كما أن الحقيقة حول العالم، كما تجلوها "حريق الأخيلة"، لا يمكن فصلها عن الشخصية الروائية، فأصناف التوجهات الذاتية لشخصيات الرواية، فتوح أو كامل الملتبس، أو السارد الملتزم، أو إسحاق المعتزل...الخ والتى ترسم نوع الحياة عند كل واحد منهم، تغدو نماذج حية وضرورية للتفكير في العالم.

فى هـذا الإطـار يـرى بـاخـتـين[٣٠] وهـو يـنـصـت لـشـخـوص دوستوفسكى أن المبادئ السامية الخاصة بالعقيدة هي ذات المبادئ المتعلقة بالمعاناة الشخصية الملموسة وبواسطة ذلك يحقق دوستويفسكى أهم السمات التي تكاد ينفرد بها، وهي الاندماج الفنى للحياة الشخصية بالعقيدة والمكابدة الحميمية بالفكرة، حيث تصبح الحياة الشخصية حياة قائمة على المبدأ وبعيدة عن كل نزوع أغراض شخصية، أما التفكير الإيديولوجى المثالى فهو بمثابة " فكرة شخصية".

وهذا الامتزاج لقول السارد حول ذاته والموقف الإيديولوجى من العالم في "حريق الأخيلة" يعطى أهمية قصوى للدلالة الفكرية للتعبير عن الذات، فالفكرة تساعد الوعى الذاتى للشخصية الروائية على تدعيم استقلاليته داخل العالم الروائي ككل، وعلى التفوق على كل نموذج محايد وثابت، لا يستطيع مواكبة دينامية النص، وتقوية مقاومته الداخلية لإنجازات العالم الخارجي.

وتستطيع الفكرة أن تحتفظ بدلالتها، وفكرتها الناجزة بالعودة إلى الوعى الذاتى بوصفه فكرة جمالية تحدد معالم الشخصية الروائية وتصورها تصويرا جماليا، وهكذا فإن الفكرة في العالم الروائي والتى توضع على ألسنة شخوصه أو سارديه، كنماذج سردية قائمة الذات يمكن أن تفقد دلالتها وتتغير حسب المواقف وقد تصبح مجرد ظل تحاكى سابقتها، أو فكرة ملتبسة، كما في نموذج كامل الصاوي، وفتوح القفاص، وشأن الفكرة في ذلك شأن كل التقنيات السردية - كما لاحظنا بحيث أن التباس الشخصية

الروائية ينسحب أيضا على نتائج التباس الحكي - وفضاءات الرواية وأجوائها، وهكذا فإن الفكرة هي ذات طابع اجتماعى نمطى أو طابع فردانى متميز، وهي إيماءة ذهنية تحدد نمط الشخصية الروائية وعالمها الروحى أو الثقافى والاجتماعي، أي أن الفكرة تصبح نموذجا سرديا وجماليا، وتمتزج مع الشخصية الروائية، إن لم تعد هي الشخصية المسرودة والساردة ذاتها.

لكن يمكن للفكرة أن تحافظ في بعض الروايات على دلالاتها كفكرة، وبذلك لا تحقق الاندماج الجمالى بالشخصية، بل تجسم الانفصال عنها، حيث تكتفى بتلفظها، كما لايمكن أن توضع على لسان أية شخصية أخرى، وتتحدد هذه الفكرة طبقا لتصورات ومقامات وفضاءات النص، وقد تبدو متلائمة مع نموذج الشخصية التي تلقى بهذه الفكرة، ويرى باختين[٣١] أن هذه الفكرة بذاتها مثل: لعبة تنتهى بالتعادل، فالشخصية الرئيسة في الرواية ليست أكثر من واضع هذه الفكرة البسيطة التي هي بمنطقها الداخلى فكرة صائبة ويقينية، وهكذا فإن الفكرة تنتهى في الغالب إلى سياق مونولوجى بطريقة أصولية تتلاشى فيها الملامح الذاتية أي أنها " تميل إلى عقيدة مونولوجية بصورة أصولية خاصة بالمؤلف" بتعبير باختين[٣٢].

إن الرواية المونولوجية لا تعترف بأفكار الغير وآرائهم كمادة للتشخيص الجمالي، حيث يجرى التأكيد على معنى واحد، وتقسيم العالم الروائي إلى "قطبين" أي أنه لا يكتفى المؤلف بالتعبير عن هذا الرأى أو العالم المونولوجي، وإنما يتجه إلى استعمال كل الوسائل الأسلوبية واللفظية والسردية في سلسلة متنوعة، لكنها تطرح الفكرة

في بعدها الأحادى واليقينى في حين يتم تهميش أو إلغاء نبرات الأفكار والآراء الأخرى، أو يتم اعتبارها أفكارا غير ذات جدوى، أو إنها سليمة من وجهة نظر الكاتب، فإما أنها تفقد دلالتها لتصبح مجرد عنصر ضمن التشخيص الوصفي، أو يقع رفضها عبر الجدل. فالفكرة في العالم المونولوجى إما يتم تثبيتها أو رفضها. وبذلك تفقد دلالتها داخل بنية النص والتلفظ، أو تحتفظ فقط بحقيقة سيكولوجية معينة(٣٣).

ولا يجرى تشخيص الأفكار جداليا، حيث لا تتمكن فكرة الغير من خلق شقوق وفجوات في النص المونولوجي، والذى ينكفئ على ذاته، ويصر على الانغلاق والعناد، وتأكيد "أصوليته" المسيجة، التي لا تسمح بالوعى الغيرى أن يعبر عن وجوده على قدم المساواة، وبنفس الحقوق مع وعى مخالف بخلاف الاتجاه المونولوجى الإيديولوجى الذي يؤكد على وحدة الوجود، ومبدأ وحدة لاوعي، ومع ذلك تظهر أشكال وعى إنسانية وروائية إلى جانب هذا الوعى الواحد.

يتضح إذن من خلال هذه القراءة :" أن من بين أولى مهام نظرية أدبية دقيقة (وظيفية ومحايثة لكى نسترجع التعابير المقترحة من طرف الشكلانيين الروس) أن تتقدم على كل تأويل أو كل تفسير مرحلة وصفية تتحرك داخل إشكالية سيمولوجية محددة (أو إذا شئنا أيضا داخل إشكالية سيموطيقية) وهذا لا يعنى إننا نبغى " تعويض " المقاربات التقليدية لمسألة (الأسبقية، التي ليست هي الأولية) ولكن المطلوب هو أن نعتبر على نحو قبلى الشخصية

كعلامة، أي أن نختار " وجهة نظر " تبنى هذا الموضوع بدمجه في خطاب هو نفسه محدد كتواصل، وكتركيب لمجموعة من العلامات اللسنية، عوض قبوله كمعطى مثلما هي الحال في التقليد النقدى وفى الثقافة المتمركزة حول مفهوم الشخصية الإنسانية" كما يقول هامون(٣٤).

وهكذا فإن أهمية الشخصية الروائية في "حريق الأخيلة" نابعة من مقتضيات سياق سرودها، وليس فقط من عالم الشخصية الضيق، والتى تجد نفسها في مواجهة مختلف أشكال الوعى للشخصيات الروائية الموازية، أن الشكل الجمالى لأية شخصية روائية ليس إلا شكلا من الأشكال الممكنة أو المتخيلة، فالسارد لا يلقن "حقيقته" أو "حقيقة" العالم لمن يجهلها أو لا يريدها، ولذلك فإن الشخصية الروائية، لا تتحدد إلا باستحضار نقيضها مثل كامل الصاوى في مقابل السارد، أو شخصية أخرى تشترك معها في بعض المواصفات والاعتبارات السردية وحتى الإيديوليوجية.

وهكذا فقد اتصفت رواية إدوار الخراط ب: "فضيلة" التعبير عن فكرة الغير، والتى تحتفظ بقيمتها الدلالية كفكرة مع خلق مسافة فاصلة، دون إقرارها أو إدماجها مع الإيديولوجية الخاصة بشخصية مقابلة أو رديفة، وهذا ما يمكن استجلاؤه في العلاقة بين السارد وكامل الصاوي، والسارد وفتوح، على الخصوص، فرغم انتمائهم لجماعة واحدة، فقد حافظ السارد على مسافة فاصلة، وهذا ما أكدته أحداث الرواية، وجعلت كل شخصية تستقل بموقفها أو تنعرج في الاتجاه الذي كانت تندرج في " معمعانه " أو ترغب فيه، بحيث

ستتحدد مصائر الشخصيات الروائية حكائيا ووجوديا وفق الفكرة التي تمثلها، فهناك شخصيات حافظت على كينونتها مثل السارد، وشخصيات تعانى من إخصاء سياسى[٣٥] وإيديولوجي، تمارسه على ذواتها، وتمارسه الأنساق المندمجة فيها، انتهى بها إلى العجز والاضطراب والالتباس.

٤-٣- الشخصية الاغترابية :

تعتبر شخصية "وفيق بسطو راقيم" من الشخصيات التي سترافق السارد عبر تبادل المراسلات وسرد الأحداث، وهي شخصية تعيش في الغرب من نيويورك إلى لندن، ولها ارتباط بشخوص الرواية، فقد ورد ذكرها في رسالة ل "محمد حسن عبيد" حيث قال عنها: وهو يخاطب المرسل إليه الذي لا يشير إليه بالصفة أوالاسم، لكن يبدو أن الجميع تربط بينهم الصداقة: " طبعا أبلغت رسالتك للأخ العزيز وفيق راقم، فسأل منه ما نعرفه جميعا من شهد طيب مصحوب بالصياح و"الانشراح" أعنى ما تعرفه عنه من ذلاقة لسان وتدفق بما يجلو ويروق من القاموس المنتقى، وبلغ من ضجيجه أن تآمرت على إيفاده إلى نيويورك في نهاية العام الماضي، ويبدو أنه انبسط هناك جدا، لأننى تلقيت منه خطابا واحدا من العسل المصفى وبعده الصمت العميق" (الرواية ص٢٣).

إن شخصية وفيق تلقى عناية من طرف كل من السارد وعبيد، حتى أنهما فكرا في تأييده ومساندته بعد أن عاد من سوريا، وكان يبحث على الاستقرار صحبة عائلته في لندن، لكن سيتواتر إلى علم السارد المترجم "العتيد والحاذق" كما يصفه، إلى أنه يشتغل في

الأمم المتحدة ثلاثة أشهر كل سنة في الحد الأدنى، إضافة إلى الجلسات الاستثنائية.

فى رسالة أخرى، يحكى المرسل لحظات لقائه في الغرب بوفيق في بيته قائلا :

" كان وفيق في غرفة الاستقبال الضيقة في بيته في آخر كينتيش تاون، الضوء شحيح نوعا ما، وهناك عدة كتب مجلدة مذهبة الحواف تزين الصالون وتشغل حيزا من خزانة بلورية الزجاج، أعداد متناثرة من الانسكلوبيديا بريتانيكا ومختارات تقليدية من الشعر وروايات أمريكية من قبيل "ذهب مع الريح". (الرواية ص ٢٨).

هذه المتوالية السردية تستعرض باختصار إقامة وفيق بفضاء غربي، بل حتى الكتب التي يتوفر عليها وفيق تنتمى إلى المنظومة الغربية.

ومن خلال حوار الشخصيتين حول الوضع السياسى والاقتصادى والاجتماعى بمصر ستبرز فكرة الاغتراب وقيمته الثقافة والجمالية والمرتبطة بشخصية وفيق ومنظوره .

فوفيق لم يضع قدمه على أرض مصر منذ أن غادرها قرابة خمسة عشرعاما، وحين سأل عن أحوال مصر، لم ينتظر جوابا، وانطلق يتحدث عن أرض الأهرام وكأنه يجيب نفسه، أو يدلى فقط بموقفه، ولا ينتظر جوابا، وهكذا تكلم عن القمامة والإهمال والذباب والرشوة كصورة للواقع العام الاجتماعى والاقتصادى بمصر في مرحلة معينة التي تنطلق منها البؤرة الحكائية لشخصية وفيق الذي يبدو أنه مشدود بذاكرته إلى الماضى كما عاشه، أي أنه غير متمعن

في مختلف التحولات الثقافية والسياسية التي يشهدها هذا الفضاء /الهوية، مما يعنى أن هناك مسافة فاصلة بين الشخصية الروائية والفضاء الأم، إنها حالة من الانفصام أو الاغتراب الذي تعيشه شخصية وفيق:" فهو لم يذكر حمى القتل، والقتل المضاد إذ لم تكن موجة العنف، والتعصب الأعمى، والظلامية، والسعى اعتسافا إلى الاستئثار بالسلطة، تحت زى الدين وتسترا بقناعته، قد اندلعت بع أرض الوطن، بكل شراستها ووحشيتها، وإن كانت قد تطايرت لها شرارات، هنا أو هناك". (الرواية: ص٢٨)، وفق إفادة السارد، ويمكن أن تكون هذه الفقرة شكلا سرديا يتضمن تعقيبا أو اعترافا على موقف سابق، وإن كان جاء في صيغة نقل أو حكى ما جرى من حوار، وهو ما سيتكرس في هذه المحاورة الثنائية، خصوصا حينما تكلم وفيق عن انعدام السرية، وسيادة الديكتاتورية والقمع واستشراء الفساد، وخبث الناس.

وهذا المنطق في قراءة الوضع، لم يتقبله السارد، الذي ردد رأيا أو تقييما مغايرا للعلائق في مصر بالمقارنة مع فضاءات أخرى، إنها عالم يتسم برحابته ودفئه وكرم أناسه، وأصالتهم، وفى مقارنة بين منظورين: منظور شخصية وفيق الاغترابية، ومنظور السارد لفضاء مصر وفضاء الغرب مجسدا في أوربا، والذى لا يتوانى في الانتصار للإنسان المصري وقدرته على الإبداع في بيئة مناسبة، والالتزام والتفوق، وقلب معادلة الرؤية، فنظام السلطة أو الحكم أو كل الأوضاع الذي تحدث عنها وفيق هي ظروف طارئة، أما الثابت والراسخ هو أن الوطن هو المرجع والأصل لذلك عرج السارد على

أحداث تاريخية كبرى، مثل ثورة ٩١٩ وانتفاضات الطلاب في سنوات ٣٥ و٤٦ و٦٨ من القرن العشرين. وكذا ١٨ و١٩ يناير، بل ذهب إلى أن العسكر سرق ثورة ١٩٥٢ من التنظيم الذي كان ينتمى إليه، في إشارة إلى انتقاد الثورة وعدم الانحياز إلى صفوفها، لكن هذا الانتقاد لا يصل إلى حد التملص أو التبرؤ أو الابتعاد من نتائجها، فهو ينتهى إلى الإقرار والاعتراف بمزايا هذه الثورة وبدور جمال عبد الناصر زعيم الثورة المصرية والقومية الفاعل في تغيير المجتمع، والذى صنع أمجادا لا حصرلها.كل هذا يرفضه وفيق الذي قاطع السارد بنوع العصبية والاحتدام والاحتداد وبشكل صارخ وعالى النبرة حيث: " كانت يده ترتجف بكأس الويسكى فتترجرج قطع الثلج فيه وترتطم بزجاج الكأس و فجأة قالت شيروت باللانجليزى طبعا: دادى لماذا تتحدث إلى عن ذلك البلد؟ تركته أنت من زمان، لا شأن لك بهؤلاء الناس لا تهتم بهم" (الرواية ص٢٩).

إن مصدر اغتراب شخصية وفيق، لا يتركز على أشياء ومواقف سطحية ولايبرره أبدا ابتعاده أو بعده المتواصل والطويل عن وطنه الأم، عن هذا الفضاء العام بكل ثقافاته وقيمه وأصوله وأيضا أوضاعه السياسية وصراعاته، وتطلعه إلى التحرر، ومشاكله الاجتماعية أي إن إقامته بالغرب ليست هي أصل الاغتراب وبناء شخصية مغتربة، بل إنه ليس في كلامها من قرائن تثبث غربتها .

إن اغتراب هذه الشخصية، يكمن بالأساس في انخراطها الكلى والشامل في الفضاء الغربى بكل محمولاته، والنظرة إلى فضاء مصر من موقع المتعالى أو الذي يريد أن يسدى النصيحة بكل برودة

أعصاب، ويعيش على الذكرى، وتتحدث هذه الشخصية من منظور غربي يتجه إلى أوضاع لا يكتوى بنارها مثل القمع، والديكتاتورية الخ، ثم إنها شخصية اغترابية لأنها لا تدرك التحولات العميقة التي حدثت في المجتمع المصري والوطن برمته ولا تتعامل مع علاقة الشرق بالغرب أو الأنا بالآخر، من وجهة جدلية وكأن اغتراب هذه الشخصية يأتى من ارتمائها في إيقاع الزمن الغربى ومنظوراته للشرق وجهله بفضاء مصر .

ويمكن أيضا أن نستخلص ونستنبط درجة أعلى من الاغتراب أو ما يمكن أن نسميه بالشخصية المضاعفة الاغتراب في حدودها القصوى والتى تعاني، من منظورنا، من انفصال وانفصال عن كل ما قد يعيدها إلى "جادة الصواب " أي إلى بعض من أصولها، فهى لا علاقة لها بمصر من حيث لغتها وثقافتها وتاريخها وانتماؤها وجذرها الخاص والعام وبصفة عامة أنطلوجيتها ومتخيلها.

فحين انزعجت شيرويت ابنة وفيق بسبب غضبه إذ لم يستطع حتى الإنصات إلى الرأى الآخر، وهو الذي يدعى التشبع بالثقافة الغربية وينظر إلى بلده الأصلى من منظور ومن الموقع المكانى الذي يوجد به، خاطبت أباها باللغة الإنجليزية والأكثر من ذلك أشارت إلى موطن أبيها كبلد تجهله ولا صلة لها به وبمواطنيه، وطلبت منه أن لا يهتم بهم ولو بالحديث عنهم، إنه بالنسبة لها بلد ينتمى إلى زمان مضى ولم يعد له مغزى في حياتهم .

ويتضاعف الاغتراب لدى هذه الشخصية بشكل مطلق، والتى لا تمت بأية صلة في سلوكاتها وقيمها وتصوراتها، بوطنها الأم،

فشيرويت، التي تعيش حالة اغتراب حتى على مستوى اسمها الخاص وهي صغرى بنات وفيق كانت مخطوبة لشخصية أجنبية "سارجنت" في الجيش الإنجليزي، الذي كان يزورهم كل ليلة السبت، ويقضى الأحد مع البنت، المنسلخة عن أصولها وعن الحد الأدنى من الأعراف والعلائق المفترضة بالنسبة لمجتمع عربى أو امرأة عربية حتى وإن انتقلت إلى بلاد المهجر.

يحكى السارد ما رآه، وهو في منزل، وفيق، ومن خلال ذلك يشخص صور الاغتراب: "البنت جالسة على الصوفا، تحت ساعة كبيرة، وقد تنت ساقيها تحتها، ولبدت في حضن خطيبها- على الطريقة الأوربية، تداعبه ويملس عليها ويقبلها في فمها، خطفا، وأبوها ينظر إليها بشيء من الرضى، والغيظ المكتوم ربما، والغيرة ربما، ولاينس بحركة ولا نأمة، يا عم نحن الآن في لندن، في الربع الأخير من القرن العشرين، فماذا في ذلك كله؟ (الرواية ص ٢٨) هذه الخطوبة ستكون مقدمة للزواج بهذا السارجنت، والذى سيعرف مشاكل ومتاعب جمة، هل بسبب هذا الاغتراب والمزاوجة المظهرية بين ثقافتين مختلفتين، أم لأسباب ذاتية ؟. على أية حال فإن السارد لا يقدم أجوبة واضحة، لكن الأحداث تشى بتعارض القيم، فكل بؤرة حكائية تتولد عنها بؤرة أخرى، أو كل موقف يقود إلى موقف مضاد أو مغاير فالسارد يتخلص عاطفيا من كل ما يمكن أن يربطه بهذه الأسرة التي تحيى وتتعيش من وحدات الاغتراب المضاعفة على مستوى الشخصية والحكاية، حيث نجده يحزن لما يصيبهم/ ويضع ابنة صديقه في مقام ابنته. يقول: "كانت شيرويت في مقام بنتي-

وإن كانت لا تكاد تذكرني - وكانت سمراء مسمسمة عذبة التقاطيع وإن كان فيها شيء من غرور أبيها وصلابة مظهره، ولم أقل: تستاهل، خلها تشوف ما يجرى لها في " هذا البلد" (كأنما كانت متاعب الزواج لا يمكن أن تحدث - يعنى في أي بلد) (الرواية ص ٣٠).

وإن كان السارد لا يقابل ما حدث بالتشفي، فإن مآل شيرويت يدعو إلى التساؤل فهذه الشخصية تنتمى إلى أسرة مصرية مهاجرة - كما رأينا - والأكثر من ذلك أنها ولدت في مصر، وجدها صعيدي، كان ناظرا في "محطة صفط الملوك العتيد"، عاش ودفن في بلده، مثلما ما هو الشأن لجدته، بل كل أجدادها وأسلافها. ولعل استعمال بادية أو فضاء "الصعايدة" له مغزى دلالى وسردي، فأحداث القصة وسلوكات هذه الشخصية الاغترابية لا تفيد أن هذه " البنت" تنتمى إلى مجتمع عربى فبالأحرى فضاء الصعيد، كمتخيل في نمط علاقاته المتشددة والمتعصبة والمنغلقة على ذاتها، وذلك بعد أن تحولت بمقتضى ذلك، إلى جانب أفراد أسرتها، إلى سلالة اغترابية منفصلة عن الجذور والأصول، وانتهت إلى وصف وطنها الأم "ب" ذلك "البلد" وهي الجملة المكونة من كلمتين لكنها ذات حمولة دلالية ومكانة محورية في مقول النص. بحيث أن كل شخصية تنطلق من محدداتها الأسلوبية الاجتماعية والثقافية، فإذا كان قولها سهلا وعاديا ولا اجتراح فيه بالنسبة لشخصية شيرويت، فإنها لم تكن مقبولة أو مهضومة لدى السارد :

" ألهذه الحجة العاطفية التقليدية قيمة؟ لماذا يحز في كلامها؟

فكرت أنه كان على وفيق أن يبث فيها وفى أولاده الآخرين حب "ذلك البلد" أو على الأصح "البلد القديم" كما يقول غيرنا من الذين نزحوا إلى الغرب بما تحمل تسمية "البلد القديم" من إعزاز وما توحى به من آصرة الانتماء، أما "ذلك البلد" بما توحى به تلك اللهجة المتعالية..."(الرواية ص٢٩).

فهذه الجملة الحكائية التي وردت على لسان شيرويت تجاه بلدها: "ذلك البلد"، تمثل ذروة اغتراب الشخصية في الرواية، حيث كان من المستساغ "تفهم" تبدل القيم، دون الوصول إلى التنكر التام من الانتماء إلى اللغة والتاريخ والوطن في مرموزيته ومتخيليه.

إن هذه الجملة / الحاضر الحكائي الاغترابي، هي التي دفعت بالسارد، إلى الانسحاب مباشرة وترك بيت كينفتيش تاون، وإن كان السارد يترك الباب مفتوحا للتأويل و "الاجتهاد" بقوله: "أظن أنه قد تصادف مجرد صدفة أننى لم أعد إليه بعد ذلك".(الرواية ص٣٠).

وشاءت الظروف أن يلتقيا في فضاء ردهة الأمم المتحدة بالصدفة، بخلاف لقاء البيت الذي في الغالب لا يخضع إلى المصادفة، أما الفضاءات العمومية فهى مكان للقاءات أو تصادمات غير مبرمجة في الرواية، مثل الشوارع والمقاهى والبارات والنوادي، بين الشخوص المكونة لها، حيث كانت المرة الأولى والأخيرة التي قبل فيها السارد التعاقد مع هذه المؤسسة لمدة ثلاثة أشهر أثناء انعقاد الجمعية العامة، في حين كان وفيق في سنته الثامنة تقريبا وفق تواتر العقد الذي يجمعه بالأمم المتحدة.

يقول السارد: " كان يسلم على ببرود، بالإنجليزى ويمضى دون

أن يتوقف معى لحظة، حتى، أو تقريبا، لم يقل لى مرة تعال نشرب قهوة، دعك من أن يدعونى إلى بيته هناك أو للخروج في المساء، أو حتى للغداء في فترة الظهر في مطعم قريب مثلا. وعرفت من صديق مشترك استغرب هذا كله وسأله، صراحة، أن حجته كانت أننى غادرت لندن. ذلك العام العتيد، بعد حكاية سبت السارجنت التي لم أتعش معهم فيه، دون أن أتصل به حتى بينما كان قد أعد لإقامتى هناك شقة ابنه الذي كان أيامها خارج لندن. وبدت تلك الحجة عندى لاقوام لها، فدعوته إلى فنجان قهوة في كافيتيريا الأمم المتحدة. وجلسنا هناك في الدفء المريح وفى هدوء بعد الظهر" (الرواية: ص ٣١/٣٠).

إلا أن اللقاء لم يكن بحرارة ودفء وجمال الفضاء، حيث إن خيط التواصل لم يمر بين الاثنين.

"قلت له إننى لا أريد أن أقول كلاما عاطفيا حتى لو كان هذا الكلام يصدر فعلا عن عاطفة حقيقية. هل أحتاج أن أذكرك كيف كنا قريبين جدا؟ وأيام الإسكندرية؟ قلت أننى لن أكرر مثل هذا الكلام مرة أخرى. كنت أنتظر منه شيئا آخر غير هذا الذي يحدث، إلى آخره إلى آخره.

فقال: وما هذا الذي يحدث؟ لاشيء هناك غير منتظر. كل شيء عادى وطبيعي، فقلت في نفسي: لا أيأس من صداقة عريقة أحسها في نفسى غير زائلة.

هاهى ذى تزول أمامى لماذا ؟

قلت: أليس ذلك كله محزنا قليلا؟ (الرواية ص ٣١).

ويبدو هنا أن الشخصية :" يمكن أن تشكل بكيفية متواقتة أو بكيفية تناوبية ،جزءا من عدد من هذه الفئات الإجمالية، هكذا تتميز بتعدديتها الوظيفية في ذات السياق النصي[٣٦]، وهكذا فان النص يتميز بقوة وحداته الداخلية، بإسهابه واقتصاده .

فمن اللقاء الأول بين وفيق وابنته وخطيبها ببيته، وبالسارد، في اللقاء الأخير بردهة الأمم المتحدة. ومن الحوار في اللقاء الأول إلى الحديث في اللقاء الثانى بعد دعوة من السارد، تكبر المسافة بين الطرفين، وينقطع حبل الود، وإن كان السارد يضع ابنة وفيق مقام ابنته، وأحزنه فراق "شيرويت" عن "السارجنت" الانجليزي، ولم ييأس من صداقة عريقة، أحسها في نفسه أنها غير زائلة، وإن أردف أنها تزول أمامه، دون أن يجد فيها لذلك، حيث يكتفى بسؤاله:أليس ذلك كله محزنا قليلا؟

إنه انبناء لفكرة اغتراب الشخصية الروائية، واستيلاد لحكايات الاغتراب هذه عبر استنساخ شخصيات اغترابية في درجات. فصورة الفكرة لا تنفصل عن صورة الشخصية، والشخصية الحاملة لهذه الفكرة، ليست هي الفكرة ذاتها، وهذا يمكن أن ينطبق على شخصيات " حريق الأخيلة"، التي هي شخصيات أفكار. الفكرة حسب ديستويفسكى[٣٧] لا ينبغى أن تفهم فقط، وإنما أن "تحس" وحامل هذه الفكرة كشخصية روائية، لن يكون إلا "أنسنة إنسانية" في عدم إنجازيتها المطلقة، وعدم ثباتها، وهي النواة غير المنجزة في شخصية وفيق الاغترابية و "المنجزة" بشكل مشوه في شخصية ابنته فرغم اعتقادها بالغرب كمرجع، فإنها شخصية مؤزمة وممتلئة بالمعاناة .

٤-٣- الشخصية الإيحائية :

يمكن لشخصية أو شخصيات روائية، أن تكون ذات بعد إيحائى يتضمنه النص من بنيات ومواقف أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، لكن ما نقصده ب "الشخصية الإيحائية" في "حريق الأخيلة" هو البعد الجسدى في هذه الرواية، حيث يبدو كنواتات سردية مركزية، ولا يمكن أن تطل على الشخصية الروائية إلا من هذه الزاوية، وفى أفضل السياقات تكون "النواة الجسدية" إحدى الأدوات والتقنيات لولوج عالم الشخصية ودلالتها وتركيبها.

يقول فيليب هامون، عن مدلول الشخصية: إن الشخصية كبادئة متقطعة تشكل وحدة من الدلالة ونفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل وللوصف . فإذا سلمنا بفرضية المنطلق[٣٨]، أى أن شخصية رواية، إنما تنشأ فقط من وحدات المعنى، ولا تتكون بغير الجمل المنطوقة من قبلها أو المنطوقة عنها[٣٩].

إن أي شخصية، هي إذن حاملة للملفوظات أو للمتغيرات الخاصة بالنص، ويبدو كما يلاحظ، فيليب هامون[٤٠] إن السيميوطيقيين متفقون حول هذه النقطة ،(..) والصفات المتمايزة و"الطبع هو نموذج "[٤١].

أما بالنسبة ل: أ.ج غريماص " فان الممثلين هم جذور الكلمات، والتى تجد نفسها منظمة، وذلك عن طريق علاقات نحوية تتضمنها أقوال متواطئة[٤٢] أى أقوال تشترك في المعنى .

إذن فإن شخصية الرواية تتجدد طبقا لما تشعر به وتحمله من أفكار وتقوم به من أدوار، حتى أن حياتها أو شخصيتها المتحققة

تكمن في استجلاء واستيضاح هذه الأفكار وفيها أيضا إنجازاتها الخاصة، بحيث إذا تم سلخ هذه الشخصيات من الأفكار التي تغدق عليها بطاقة الحياة، ليس الشخصية الواحدة وإنما كل الشخصيات الروائية، سينهار وجودها. ذلك أننا نتلمس الفكرة في الشخصية ومن خلالها. لأن الفكرة في هذه الرواية تشكل البذرة الحية لهذه الشخصيات، فلا يكفى إنجاز وصفى فيزيقى أو خارجى لأفعالها. أي أن الموضوع لا يتعلق بسمة مألوفة من سمات الشخصية التي تتعمد تقمص فكرتها أو وجودها الشخصى والباطني.

ويمكن لنفس الفكرة أن تتجاوز ذاتها، أي أنها لا تمكث في "منطقة" نفسية أو ثقافية أو سردية من حياة الشخصية، التي تحيى بواسطة الحكى ومن خلاله. إنها تولد كي تموت بحيث تتشكل وتتطور وتكبر أو تتعثر، وتعثر على وجودها من ملفوظها والعناصر التي تحدد ذاتها من فضاء وخطاب وحكي، وقد تجدد وجودها عن طريق الأفكار الجديدة التي تنتجها والألفاظ التي تستعملها أو التي تصدر عن السارد في حقها وتقيم علاقات ألفاظ وأفكار مع شخصيات أخرى، وكما يرى باختين[٤٣] فإن الفكرة الإنسانية تصبح فكرة حقيقية، حينما ترتبط بشكل حى مع فكرة غيرية تتجسد في صوت أو شخصية غيرية، أي وعى غيرى يعبر عن نفسه بالكلمة.

وقد جسد دوستويفسكي[٤٤] فى أعماله هذا المنظور، ذلك أن الفكرة عنده ليست صياغة فردية ونفسية للشخصية الروائية، وإنما تنتزع وجودها من العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي، لدى هذه الشخصيات، والفكرة مثلها مثل السياق اللسانى والحكائى

للقول السردي، الذي يحتاج إلى سياقات لفظية وسردية مغايرة، وشخصيات مسموعة "وذات مكانة" في النص، ولها أوعاؤها الخاصة أي تجد أشكالا مختلفة تتصادى فيما بينها.

والشخصية الإيحائية تقوم بهذه الوظائف الجمالية إلى جانب سائر أنماط الشخصيات التي تتحدث ويتحدث عنها في الرواية.

وهكذا فإن الإيحاء الجسدى المسرود لا يقتصر أو ينحصر في نموذج معين من شخصيات الرواية، حسب سياقاتها، وأحداثها، وكذا الفئة التي تنحدر منها الشخصية الروائية اجتماعيا وثقافيا وعمريا ومن حيث نوع الجنس، لكن الرواية تعوض هذا الحضور الكونى للجسد بأشكال تجلياته في حكايات النص، وفى اتصال بتراتبية القيم التي تعبر عنها شخوص الرواية. وكما يرى آلان بورو(٤٥) فإنه في ضوء تمثل المحكى يمكن ضبط عدد من المتواليات أو البرامج السردية ترتبط فيما بينها "وتوجد بينها تعالقات ومراتب، وهناك متوالية بمثابة الرحم تستوعب المتواليات الأخرى.

حين زار كل من قاسم إسحاق، والسارد، بيت كامل الصاوي، أثار انتباه السارد وجود الخادمة، الذي لم يكن ظهورها في النص ذو صبغة عرضية، يقول: "حملت إلينا اللمونادة الخدامة التي فتحت لنا الباب.

كانت هذه ناهدة، صدرها صغير ولكن ناتئ البروز خلف حمالات عريضة لمريلة البيضاء المنشاة، على فستان حريرى الملمس مشجر واضح أنه كان من ملابس ستها وقصره الخياط أو ضيقة، وواضح أن ستها تقمعها، وربما سيدها الصغير كامل بيه يستغل صباها،

كانت نظرتها إليه مما لا تخفى دلالته، مزيج من الخضوع الروحى واعتزاز الجسم الصغير بما يستطيع أن يمنح".(الرواية ص١٢).

فحضور شخصية الخادمة في النص لا يتوقف فقط عند وظيفتها المهنية، وإنما يتجاوزه إلى الوظيفة السردية والجمالية، وإفساح دلالة الجسد على تحولاته وعلائقه، ورغباته. لذلك جاء التركيز على النهد والصدر الصغير، لكنه يعلن عن "حمولته" المستنفرة بواسطة هذا النتوء والبروز خلف حمالات عريضة. وأيضا حركة أعضاء الجسد غير "البريئة" فالنظرة نواة سردية مركزية ذات مغزى وهي "مزيج من الخضوع الروحى واعتزاز الجسم الصغير بما لا يستطيع أن يمنح" كما يقول السارد ويوضح قوله اعتمادا على تقنية تلخيص ما قرأه من قصص وكتابات "تفضح" أسرار البيوت الأرستقراطية التي تأوى أرامل لعوبات، وخادمات باذخات باللذة، ومعتزات بمكنونات الجسد، بخلاف "بنات الناس" المكبوتات اللائى يعشن القهر والحرمان الجنسي.

وبين الانصياع ل "صوت" اللذة، والإنفلات من سلطة مجتمع قاهر وقانون غير متكافئ، وقمع السيدة، تخرج الخادمة من تضاعيف الحكي، كى تزيح تلك العتمة التي تضبط رغبات الجسد على إيقاع الضغط والخوف والكبت ثم بنات الناس اللائى لا يجدن كيف يصرفن هذه "القوة" الإيحائية الجنسية، لإشباع الرغبة حيث يلتجئن إلى الاستيهام، وهذه الصور أطلق عليها لابلانش وبونتاس، عملية خلق الاستيهامات، في إطار من عدم التوافق بين إكراهات الواقع ومنزع اللذة (٤٦).

وفى زيارة السارد لوفيق، يزخر مشهد لقاء شيرويت بخطيبها وهما يتبادلان المداعبة، والمغازلة والمس والتقبيل في الفم، بشحنة جنسية واضحة، بل إن السارد يفترض أن أب البنت، الذي يتابع هذا المشهد يشعر بالغيرة، من علاقة محرمة عليه أصلا، إلا أن الغرض من هذه الإيحاءات الجنسية، ليس فقط تفجير هذه الطاقة، وإنما له وظيفة جمالية أيضا، تعزز بناء الشخصية الاغترابية وعالم الاغتراب في الرواية، وكيف يتضاعف لدى شخصياتها.

في الفصل الثالث من الرواية: "مراسى الأوهام" نقرأ ما يلى :

"... جاكلين متموخة وشامخة قلعة مناسبة الأبراج مرتجة ومتناسقة التلاطم، عارية الصدر تلقى بالجيشان في جسومنا وأرواحنا، باهرة".

" دون جوان الشلة الأربعيني، فتى المظهر، أنيق حتى أطراف الأنامل ومحكم اللبس على وسط صانه لعب التنس بانتظام من التضخم أو الترهل".

هذا "الدون جوان": "يتحدث إلى جاكلين بما يبدو أنه همس حار يقرب وجهه الذي تغزوه تجاعيد خفيفة تظهر الآن في شمس فاضحة، دون حاجز، وليس هناك إلا صخب الوصول ونداءات النبات على إحداهن الأخرى..."

" لكن ماريز كلها حيوية في هذا الظهر اللاسع الذي تهدئ من حرقته نسمات البحر القريب، تغني، ممشوقة تبدو نحيلة، ولكنه تحول خداع، فاللدونة تنعم كل حنايا الجسم القليل، الصوت الخفيض- إذا ارتفع - فيه بحة فتاة توشك أن تكون امرأة، أو لعلها خجلة من

معرفة حديثة العهد بالجنس وشطح نشواته لكنها تأخذ هذه المعرفة في طيات حضن مستسر خفي" (الرواية: ص ٨١).

إن الإيحاء الجسدي، هنا، هو الناسج للعلاقات فهناك أكثر من شخصية روائية كل واحدة تتميز بحركاتها وتعبيراتها وخصائصها وسط مجموعة أو خليط من النساء والرجال، لكن هذا الناسج يلتقى حول "قضية وجودية مشتركة" إنها تشابك اللذة والرغبات المتنافرة، التي لا تخجل أو تتراجع في تحفيز الإفصاح عن ما تجيش به هذه الشخصيات من عواطف وانفعالات جنسية، لكن هذا البوح أو التعبير يتخذ أشكالا متنوعة في السياق اللغوى وتكون الشخصية الروائية، فمن ارتجاج الجسد وتناسقه والتعري، إلى الحفاظ على الرشاقة، إلى الحديث والاقتراب والنداء والصخب، إنها مظاهر تحولات الرغبة.

لكن يمكن، رصد دلالات أكثر عمقا وإيحاء تخرج عن العلاقة الاعتيادية بالجسد، وهذا التوجه توفره السياقات اللغوية للرواية النزاعة ل "ضبط" أشكال هذه الرغبات، وهو ما مكن من اختراقات لسانية وشعرية للفضاءات والأشياء والموجودات الناطقة وغير الناطقة، لكنها تؤسس لغتها، وتداخل هذه العناصر مع القيم الإيحائية والجنسية للشخوص، في ميثاق ضمنى يلتفت إلى اغراءات تلك الاستيهامات والرؤية الإيحائية للبحر، حيث تجتمع الفضاءات الموحشة والتى تتكلم ويسمع أنينها، وتشتكى من آلامها.

يحكى السارد قائلا: "البحر يغمر غرفة الفندق ويغرق شكواها الخافتة ولا يطأ من سقم المعدة ولا تطلعات عقيمة إلى المستحيل

المستحيل، تدخل المياه من على النافذة بين ملاءات السرير (غير النظيفة تماما)، وتتموج فوق المصباح الصغير المشتعل، أشباح قديمة غير مستريحة. قتيلات لم يذهبن بعد، ترود الغرفة المطمورة بالبحر والكوابيس، وتئن بالليل (الرواية ص ٨٠).

فهل هذا دليل على وحشة الفضاء وهجره أم إن السيرورة الروائية "تلزمنا" بتناول حركية هذه الفضاءات من وجهة مخالفة، لن تكون إلا ناقلة لرسائل يتداخل فيها الواقع واللاواقع ذات طبيعة جنسية، مما يساعد الرواية على امتلاك أبعاد جمالية تذوب فيها الفروق في حالات كثيرة، بين البنيات الشعرية والبنيات السردية، بين مكونات الشخصيات وكيمياء الأشياء والعوالم المحيطة، وبين الواقع والأسطورة هذا الواقع الذي يبدو وكأنه متمنع أم إنه يتستر لكى لا يكون كذلك[٤٧].

"فالحديث الحواري" الذي يجرى بين هذه الفضاءات: البحر، الغرفة، الفندق والنافذة، السرير، فوق، المصباح، وهو حوار إيحائى جنسي، فيه الشكوى والدم أو القتل، والأنين، والليل، وفيه مياه البحر التي تغمر الغرفة (كفضاء حميمي) وهي مياه تأتى من النافذة، كعلامة على الانفتاح والولوج، بموازاة الكثافة الرمزية للماء، كل هذا يملأ ملاءات السرير، كمكان خاص بامتياز للعلاقات وأسرار الفراش، في تموج، كما أن الغرفة لا تخلو من مصباح.

وهو نفس التداخل بين البنيات السردية والشعرية ومكونات الشخوص الروائية الذي ينسحب على سيرورة القصة.

فى شخصية جاكلين نرى تموج الجسد وانسيابه، والتلاطم

المتناسق، أما مع ماريز فإننا نحس حرقة نسمات البحر.

وفى شخصية الدون جوان، نلتقى مع عنصرى التقمص والتماهى في تشكيل الشخصية الميالة للأناقة وإحكام اللباس، ومحاربة الترهل بالممارسة المنتظمة للعبة التنس.

ثم تداخل موجودات العالم غير العاقلة مع هذه الإيحاءات، عبر اللغة، حيث يتم التعامل معها كأجساد حية، لننظر إلى هذين المثالين المستوفيين لشروط هذه الاستعارات: "الشمس الفاضحة" و "الظهر اللاسع" فلفظة لسعة لا تخلو من معنى جنسي، والفعل الفاضح أو المفضوح فيه شحنة إيحائية جسدية كذلك، وهو ما يستدعى نقيضه أي التستر والستر والإخفاء، وجعل الجسد عورة. يحكى السارد عن هذه العلاقة بالجسد المنكفئة على ذاتها قائلا: " محجبات من سن الخامسة فصاعدا ملفقات في ثياب ضافية، لأن الوجه عورة والجسم عورة والحياة عورة" (الرواية ص ٨٠).

وهذا الاحتشام قد يكون محدودا ومرتبطا بسياق الوقائع والتفاصيل، ظرفيا عابرا يعكس المتغيرات التي تحدث في الجسد والنفس من داخلها وفى علاقتها بالآخرين، وهذا شأن شخصية ماريز، التي تتعامل مع الجنس بنوع من التكتم وقيم الخجل، والمعرفة الحديثة بالجنس، وهي معرفة غير معلنة ومحروسة أو مراقبة.

وقد يمتزج هذا التداخل بحركات معنوية، قد تظهر على سبيل المثال في الرقص والموسيقى، ويمكن أن تستدعى بنيات سردية أخرى، كما تجسد ذلك شخصية روبير الذي يصاحب صديقته في الغناء ويرتجل موسيقاه، ويخلط ذلك بالنكتة كشخصية مرحة، بل

حتى ما يتناوله من مأكولات، يؤكد ما نحن بصدد تحليله.

يقول السارد عن روبير "جائع دائم نهم إلى السندويتشات والمشويات والمخللات و الأكل والمسبك بلا تغريف، ونهم أيضا إلى الحمام بالأرز في الطواجن، معمول في الفرن، والى الدجاجات الرشيقات المتحظرات الآن في الشورت الملون القافز إلى أعلى الفخذين، غلمته إلى الأكل والشرب والنسوان لا رى لها، مع أنه يبدو، ضامر العود، هل لأنه محترق من الداخل"(الرواية: ص ٨٢/٨١).

فالدجاجة هنا مثل امرأة في رشاقتها وما ترتديه من لباس. لكن هذه المحولة السردية أو النموذج من الحكي، ومشهد الدجاجة والرغبة في الأكل يمثل صوت اللاشعور في "حقيقته" الذي يتحايل سرديا على تحرير الرغبة désir والالتحام بمكون اللذة، إن محفل صورة الدجاجة فيه إحساس بالرغبة، والأكل يمنح اللذة أي أن الجمع بين "المحطات" فيه مغامرة جنسية، وقد سبق لفرويد[٤٨]، أن ربط الرغبة في الأكل أو عدمها وحجم المأكولات ونوعها، وتأثير ذلك، بالاستيهامات الجنسية.

وهكذا فإن هذه الرغبات تظهر عبر أكثر من شخصية روائية وبأشكال متنوعة بحيث يمكن أن نذكر وجوها أخرى لعوالم الإيحاءات والدلالات الجنسية.

يقول السارد: "كان فيليب، وعلى رأسه كاسكتة سوداء صغيرة تعطى عظام وجهه المحددة في الشمس نتوءا وحدة، يحمل حقيبة جانين، يرفع ثقلها بالكاد إلى الكاريتة بينما كانت قد جلست وهي

تضم فستانها الحريرى الواسع إلى ساقيها - على الدكة الصغيرة..."

" كانت جانين يوغسلافية الأصل، وسلوكها فيه نفحة ريفية محافظة، أما نادية السمراء الصغيرة فقد وثبت إلى الكاريته بحرية، دون حرج في بنطلونها الضيق الأحمر الصارخ بلونه وبما يحويه من تدويرات جسمها مضبوط النسب".(الرواية ص ٨٢).

.. " - والبنات يزقزقن ويضحكن ويتصايحن بأصواتهن الثاقبة أو الناعمة في فرحة الوصول وبدء الرحلة، واحساسهن بعناية الرجال الكبار في المجموعة ومداعبات الشباب الصغار، وتحرر الاجسام من حبسة الاوتوبيس الطويلة، ومقدرتها على الحركة وتشوقها للانطلاق " (الرواية ص٨٢).

فى هذا الفصل يمكن أن نستخرج نماذج إضافية من هذه الإيحاءات، في هذا السياق يمكن أن نتحدث عن الإيحاء عن بعد أو العلاقة عن بعد، قد تكون المسافة الفاصلة بين المحبين أو العشيقين أو الرغبتين محدودة أو غير محدودة، وهي العلاقة التي تسمح باستبار جوهر هذه الشخصيات الروائية والتى تصور الرغبة رمزيا كالماء حيث لا يمكن اعتقالها، إذ لا بد وأن تجد لها ممرات أو تتسرب عبر كل الحواجز.

عندما يذكر السارد شخصية إلهام مردلى الرسام، تنبلج مرة أخرى في كل فضاءات العتبة – من بيوت وسلالم وشوارع – دواعى الرغبة في الآخر، وهنا يلعب فضاء الشرفة دورا أساسيا في تنامى هذا النوع من العلاقات، وما يترتب عن ذلك من قصص ومن محاكاة

وتخيل وانتظار وشوق وتأجيج لهذه الإيحاءات الجنسية.

وبذلك فإن فضاء الشرفة له بعد مزدوج: البعد والقرب من الآخر ومن الفضاء وحتى القصة تستمد نفسها السردي وحيويتها من هذا الفضاء، وبالأساس مما تضفيه الشخصيات أو الشخصيتان، من جمالية سردية بين تضاعيف الرواية وتركيباته الأساسية يقول: " من شرفتنا التي تقابل شرفة بيتهم لم تكن تخرج إلا خطفا، تسطع، جسمها ملفوف في الزرقة الناعمة الحريرية للحظات، أظل أترقبها طويلا، بالساعات، وما تكاد تشرق ويمتلئ العالم بها وهجا، حتى تؤوب إلى الداخل الخفى عني، البيت المكنون على أسراره، والحديقة بأشجارها الخلفية الذي لا يلوح لى منه إلا سعف متكاثف علوي" (الرواية ص ٩٢).

وفى نموذج آخر، حيث فضاء الخيمة المنجزة من جلود الماعز والجمال يصف السارد الفضاء الخارجى للخيمة، لكن حين ينتقل إلى الحديث عن الداخل، تنشأ الحكاية عبر آلية التخيل وديناميته، لينفلت من دائرة العجز التي تفرضها تلك العلاقة المعقدة بين الفضاء الداخلى والفضاء الخارجي، أي أن البنية السردية تميل إلى أن تكون سردا حدوسيا وتخمينيا لا تمنحه الذاكرة، وإنما تلك الافتراضات الذهنية والخيالية، التي تفسح المجال للراقد في الذات أن ينهض وينفجر في صور إيحاءات، يقول، وهو ينظر إلى الخيمة البدوية من الخارج، والتى كانت تقف أمامها أنثى تحمل بندقية صيد مصوبة إلى الأرض، (الملاحظ أن لفظ صيد تكرر ثلاث مرات في سطرين) والصيد ملفوظ إيحائى أيضا : " والوبر مازال منتفضا ومستفزا من

الخارج، أما دفء الداخل فمن يعرفه؟ احتضانات شهوة مستنفذة وخشنة البحة، ووطء أجساد نسوية بكر أو محنكة واختراقات هواها، وتهلكة أحلامها غير المتشكلة وغير المصاغة أيضا، على أبسطة صوف منسوجة بأيدى النساء والبنات، مبسوطة على رمل مسوى منعم ممهد الوحشية " (الرواية ص ٩٣).

وكما يظهر فإن ما نسميه ب " الشخصية الإيحائية " غير منجز بشكل كامل إذ تتوزع إلى شخصيات، بحيث تغوص الرواية في التنقيب عن شخصيات إيحائية ممكنة توجد بالنص، حتى أننا يمكن أن نتحدث عن تشكلات للخريطة الإيحائية في ألوانها وتلوناتها، وأوضاعها واتجاهاتها، كل هذا يتم بطريقة افتتانية، أي أن شخوص الرواية يعيشون إحساسا عميقا بالتشكل الإيحائى والرمزى بكل ما أوتوا من حماسة وحرارة. فالشخصية الإيحائية ليست فقط تلك الطبائع المتميزة، وليست هي النموذج، أو المزاج الذي يمكن أن يكون مادة للتصوير والمتمثل، بل إن الشخصية الروائية هي تلك التي تتمتع بحريتها الداخلية القصوى، وبتكوينها أو الميل الطاغى لديها لبناء استقلاليتها بعيدا عن ضغط الواقع، وبحثها الدؤوب عن فتح فجوات وثقوب فيه.

فالشخصية الروائية في " حريق الأخيلة "، تكشف عن ذاتها كما هي، ولذلك كثيرا ما تنتهى إلى الاصطدام مع الواقع، كما نرى في مشاهد سردية كثيرة، خصوصا عندما نكون أمام شخصيات إيحائية، وإلى الارتطام مع كل ما يعتبر في حكم المتفق عليه من طرف الجميع والمتعارف عليه والمتوافق حوله، وهكذا يلعب هذا

الكشف وتعرى الجسد وتعرى الرغبة دورا هائلا في مبنى الحكاية النصية، إنها بتعبير باختين مشاداة الأكثر وضوحا على جرأة الشخصية، وهي تخريجات للقضايا الأخلاقية من وجهة نظر دينية، غالبا ما تواجه بالقمع والعقاب، وفى كلتا الحالتين فإن الرواية تشحذ جهودها لاستكناه وجهى هذه المشاهد السردية، لكن ليس بطريقة تقليدية إذ لا تنقل السرد إلى حلبة تقنية الكشف عن طرائق حياة الشخصية في علاقتها بالواقع ذاته، وإنما حول طرائق الرؤى الجمالية والسردية لهذه العوالم، في الخطاب الروائي وبنياته اللسانية، بصفته تركيبا فنيا، حتى لا ينظر إلى العلاقة بين الشخصيات الروائية بطريقة مقلوبة، أو يساء فهمها، ويتم إسقاط " حماسة " الشخصية في ذهن المؤلف على وجود الشخصيات الروائية داخل الرواية وليس خارجها .

فهل هذه الشخصيات الروائية الإيحائية تشترك في قيم متوازنة ومتكافئة من حيث نوعية الشخصية، أم إن العكس هو الحاصل؟

هناك نصوص روائية كثيرة، تقوم فيها الشخصيات بالأدوار والأفكار التي يمليها أو يفرضها الكاتب المجرد أو السارد الرئيس، أي أن الشخصية الروائية في هذه الحالة، ماهى إلا موضوع أو منفذ لأحكام وآراء شخصية تتميز بحضور قوى في صناعة الرواية.

ولعل خصوصية إدوار الخراط، إضافة إلى روائيين عالميين وعرب آخرين، أنه تمكن من الإعلان عن شخصياته الروائية بطريقة جمالية، نجح في أن يصورها بوصفها شخصيات غيرية، دون أن يسبغ عليها عالما من قيم المثل والكمال، ودون أن تلتهمه أو يلتهمها ودون أن

ينحدر السارد أو ينحني آليا للواقع النفسى والاجتماعى الخارجي، إن لم يكن يعيد استبار معانيه روائيا.

إذن فشخصيات رواية "حريق الأخيلة" هي شخصيات غيرية، حتى على مستوى الشخصية ذات المنزع الواحد الشخصية الإيحائية على سبيل المثال، والأمر ينطبق على باقى الشخصيات وهي غير مندمجة مع بعضها، وإن كانت تتقاسم وحدة حدثية حكائية روحية معينة، كما يحدث مع الشخصيات الإيحائية التي تلتقى في منزعها " الجنسي" كدينامية حكائية، لا تستدعى تيمة الجنس لذاتها.

إن استقلالية هذه الشخصيات داخل الرواية تجاه الأشكال المألوفة والمنتجة سلفا هي شكل فني، وهذه الاستقلالية النسبية، وطرح الشخصية لهذا المفهوم لا يتحقق لمجرد تناول موضوعات بذاتها، والتى قد تظهر بطريقة اعتباطية، وإن كان ذلك لا يخلو من أهمية، وإنما بواسطة جماع البنيات والخصائص اللسانية والسردية للرواية القائمة على التعدد، وتشتث هذه الحكايات عبر سياقات النص المختلفة. وتنوع الشخصيات .

وأهم سمة يمكن رصدها لشخصيات " حريق الأخيلة"، لا يمكن تقييدها جماليا في مبدأ التكون والتشكل النصى للشخصية، وإنما تتجلى بالدرجة الأولى، في قدرة هذه الشخصيات المتناقضة على التعايش والتفاعل المتبادل، وبناء عالم درامى بحيث يختزل الأحداث والوقائع بدل الواقع ومادة الحكى في زمن واحد، أو حلبة واحدة، وكأن الموضوع يتعلق بمواجهة دراماتيكية، تتطور وتتوسع حكائيا ونصيا.

وهذا الواقع ينسحب على الشخصيات الروائية الأخرى، موازية وحاضرة بشكل متساو، وليس فقط ميزة " خاصة " تتفرد بها أو تحتكرها الشخصية الإيحائية.

فالسارد يحاول استخلاص، ما يمكن استخلاصه من كل المتناقضات المتعايشة والمتصارعة واعتبارها بمثابة فترات أو سياقات تاريخية وزمنية واقعية أو غير واقعية لتطور ما هو مشترك، مثلما يرى في كل حالة حكائية أو ظاهرة اجتماعية أو قيمة ما، أثرا للماضى وعنوانا للحاضر ومؤشرا للآتي.

فالرواية تصف مختلف الحالات وتمظهرات شخصياتها كنتيجة لزمن ووجود صاخب، حيث تتواجد بعضها مقابل الآخر، أو يتواجد بعضها إلى جانب الآخر،إنها لا تنحشر في خط نظام واحد أو ترتيبات غير مشوشة.

وهكذا فإن هذه الشخصيات تفقد زمنيتها، وتتجاوز مضامينها، وتبنى تأثيراتها المتبادلة في مقطع سردي، أو في وحدة زمنية مستجمعة في إطار من التزامن والتجاوز وكأن النص انفصل عن زمنه، من خلال تسريع وتحفيز وتفجير التناقضات الداخلية والصراعات الباطنية للشخصية الواحدة في أطوار تشكلاتها، وهو ما يمكن أن يفسر إجراء حوارات بين الشخصية وصنوها، ففى الشخصية الاغترابية تتحاور البنت مع أبيها وفيق، ويصطدمان مع السارد، وهو ما يمكن التعبير عنه، بالشخصيات الاستنساخية والمستنسخة، وكامل الصاوى وفتوح القفاص في الشخصية الالتباسية، حتى وإن كان وجودها متباعدا في السياقات اللسانية،

والحدثية للنص، وكذلك الأمر في الشخصية الإيحائية نذكر: جاكلين، دون جوان، ماريز، روبير، فيليب نادية، شلبي، إلهام مردلي، سامي، السارد...الخ

وهذه الخصيصة الروائية يمكن أن تفسر الوجود المتكاثف للشخصية المزدوجة، والمتناقضة الذي يؤدى إلى تشكل شخصيتين داخل واحدة للوصول إلى ذروة من التوتر الجمالي، وتشخيص دراما النص أو" أزمته" المتفاقمة بشكل أعمق وأوسع، ففى كل فضاء في الرواية، كفضاء البحر، أو الغرفة، أو الشارع أو المقهى... يركز النص على عدد من الشخصيات الروائية في زمن واحد، وذلك لتصوير حالات التنوع، وهو ما يجعل النص يعيش في جو رهيب من الحركة والصخب اللسانى والسردي، غير مهادن أو مستسلم، ودينامية متصاعدة.

وهذه الدينامية في مثل هذه النصوص، لا تعنى سيادة سلطة الزمن، وإنما تتمثل في إخضاعه وتكييف الزمن للزمن، والذى يسمح من هذه الوجهة، بإمكانية التعايش والوجود في ذات الوقت والمكان، تعلق الأمر بالشخصيات الروائية، أو البنيات السردية، أو الفضاءات المتخيلة، أو غيرها من البناءات النصية.

هذا التواجد الجماعى لأطراف الرواية ومكوناتها المختلفة في ظرف مشترك أوسياق سردي واحد، هو الذي يمكن من التمييز بين جوهر الأشياء والعلاقات والعوالم والرؤى. وتطوير مواقف شديدة التعارض مع بعضها كخاصية جمالية، واستيعاب خصائص كثيرة وعلى رأسها الازدواجية العميقة للشخصية والتناقض الحاد والمستعصي.

وفى هذا السياق، يمكن فهم مختلف أشكال التواجد الإيحائية من خلال النماذج التي أشرنا إليها، وخصوبة مواقف أخرى.

نقرأ في جلسة "عشاء حميم وأحاديث شهية " بين السارد/الأنا، وسامى جيزيل يقول الراوي: " كأن دقات البيانو تعزف أشعارا أنيقة عن كارمن التي أغوت فارسها حتى هجر ناسه واعتنق قيما لم تكن له ولن تكون يوما من الأيام، وانتهى بفاجعة بعد أن نبذته المعشوقة المستباحة المنيعة عليه، المعطاء العصية عليه، أم نحن في شارع الفراعنة في الحى الإغريقى السكندرى العريق، في القاعة المسيحية، وأرفف الكتب الرصفية غير المثقلة تحيط بنا، والأباجورة ذات النور الرحيم" (الرواية ص ٩٤/٩٥).

هنا استعراض لصورة إيحائية، تنطلق من فعل الغواية، إلى استبدال المذهب والقيم، في سبيل المعشوقة/ كارمن. وفى تطور سريع للمقطع السردي، تنتهى قصة العاشق بالمأساة بسبب نبذ المعشوقة للعاشق في إطار من التفاعل الحكائي. من الغواية والإغواء إلى الصدود وصرف النظر عن العاشق من طرف كارمن المباحة لغيره والمستعصية عليه. وهو إيحاء Connotation جنسى يتسم بالحدة لدى الشخصية الروائية، في إشارة ليس فقط إلى حكاية كارمن، وإنما إلى حكاية العشاء التي تجمع الشخصيات السالفة الذكر تكون فيها تلك الأحاديث الشهية، هي مصدر هذا التشظى الإيحائي.

وبنفس المكان أي البيت ذى الأعمدة الخشبية الضخمة، وبحضور نفس الشخوص، نقرأ ما يلي: " لم تكن إلا نقطة ضئيلة الحجم،

ملفوفها على جسمها الصغير، قدها الضئيل جامد وثابت دون أدنى نأمة، مليء بطاقة عرامة وحشية مكتومة، تخفى وجوهها الساخر الصبوح بين ذراعيها على إيقاع بطيء كأنه ينبع من تحت سطح الصحراء نفسها يتماوج الجسم القليل الذي يبدو فجأة أنه يملأ السماء حتى آخر الأفق، تصطفق القدمان واليدان بدقات ارتطام شبقى مبتل وصلب معا"

ويضيف قائلا: " امتدادات الرمل تعلو وتنخفض ثم تعلو من جديد ورغاء الجمل الشاهق الذي يحط بخفيه الأمامين أولا ثم يهبط بجرسه الجسيم على خفيه الخلفيين يخور كأنما يشكو، وينزل من خطمه خيط أبيض من رغوة القهر أو الانصياع أو الرضى" (الرواية ص ٩٦).

قبل أن يستأنف مباشرة في حكيه: " وفى عتمة الخيمة حدقة البطارية الكهربائية واسعة متفتحة بنور محدد مدور يومض ثم ينطفئ على الجسم الأنثوى المستكين تحت ثياب زاهية وثقيلة موشاة بقطع من العملة الذهبية العثمانية تصلصل وقد انفك الحزام الأحمر

الساتان العريض على البطن المدور الهضيم، المحبوك بقوة ربانية، والجسم يحط على البساط الصوف المصبوغ بخطوط حمراء زرقاء متعاقبة، وصمت تحقق الشهوات (الرواية ص ٩٦/٩٧).

فالمقطع السردي يجمع بين إيحاء جنسى حيواني، وآخر إنسانى أنثوي، فرغاء الجمل الشاهق ونزول جسمه، ونزول خيط أبيض من خطمه، والرغوة التي تخرج منه ماهى إلا إيحاءات عن انغماس الجمل في عملية جنسية وهي في أوجها، وهو إيحاء مزدوج في

العلاقة بالذات وارتباط الرغبة بالحيوان والإنسان، حيث يتحقق المشهد في ذات الزمن بنفس الانتشاء وتحقق الشهوة. فالإنسان يصبح هنا حيوانا اجتماعيا: "حيوان يتميز باللغة ويتمكن من السيطرة على ذاته بواسطة هذه اللغة . ومن هنا فان النظرية للإيديولوجية التأملية للايديولوجيا ترى في العلاقات الذاتية، بوصفها علاقات طبيعية تتحدد في صورة طبيعة لغوية للحيوان البشري، بما هو حيوان اجتماعى يستطيع تبادل الدلالات المتضمنة في شفرة"(٤٩).

يقول ابن الجوزى :" وينبغى للعاقل أن يتمرن على دفع الهوى المامون العواقب ليستمر بذلك على ترك ما تؤذى غايته، وليعلم العاقل أن مدمنى الشهوات يصيرون إلى حالة لا يلتذذونها، وهم مع ذلك لايستطيعون تركها، لأنها قد صارت عندهم كالعيش الاضطراري، ولهذا ترى مدمن الخمر والجماع لايلتذ بذلك عشر التذاذ من لم يدمن، غير ان العادة تقتضيه ذلك، فيلقى نفسه في المهالك لنيل ما يقتضيه تعوده . ولو زال رين الهوى عن بصر بصيرته، لرأى انه قد شقى من حيث قدر السعادة، واغتم من حيث ظن الفرح وألم من حيث أراد اللذة، فهو كالحيوان المخدوع بحب الفخ، لا هو نال من خدع به، ولا أطاق التخلص مما وقع فيه(٥٠) ويضيف :" التفكر في ان الانسان لم يخلق للهوى، وانما هيء للنظر في العواقب والعمل للآجل، ويدل على هذا ان البهيمة تصيب من لذه المطعم والمشرب والمنكح ما لايناله الإنسان، مع عيش هنى حال عن فكروهم(٥١).

وفى موضع آخر يصف السارد الأنثى التي يرغب فيها ب "باللبؤة" وهذا اندماج إنسانى حيواني، يعكس الحالة الأولى حيث إن

الاندماج يمر في الزمان والمكان الواحد مع الحفاظ على المسافة الملموسة على مستوى الوجود الذاتى واختلاط الرغبة الرمزية عن طريق " المماثلة" . في الحالة الثانية يتم الاندماج لغويا بواسطة الوصف الاستيعارى يقول: "يا لبؤتى الجميلة الشرسة عاقلة الوجه جامحة الشهوة، عيونها مروج خضراء ناضجة، تضم ريش جناحيها على نهديها المكبوتين المتحديين، قابعة على رخام الآن ومحلقة الآن نفسه في سماء مثقلة بالسحب لم تحدث في الماضي، جناحاها شاسعان ومخالبها أظفار طويلة قانية المانيكير، ضاربة في عمقي..فخذاها العظيمتان رابضتان على عجلة القدر الدوارة، على شاطئ البحر وأنت عارية بضة، دائمة..."(الرواية ص ١٩٦).

وقد تجيء هذه المماثلة الجنسية، من خلال ما ينشأ عن علاقة الشخصية الروائية بموضوع الإيحاءات والاستيهامات، مثل: شخصيات متخيلة أو كائنات جامدة مصنوعة أو منحوتة، مولدة للشبق لدى بعض الشخصيات، والتى تعانى من إخصاء ذاتى ونفسي، أو تصعيد رمزى مع موضوع الرغبة في اصطدام مع الثقافة السائدة، وإفصاح عن إحساسات دفينة ومكبوتة. فهذه الشخصيات تمتلئ بانفعالات سديمية و "ضخمة" وفى حالة من الغليان(٥٢) غايتها الوصول إلى اللذة، بغض النظر عن أوضاعها الاجتماعية والثقافية، فكما يورد السارد فإنه ضبطت عرائس مصنوعة من المطاط، عند أفندى شاروبيم مدرس الفلسفة وعلم الأخلاق، وعرائس أنثوية من كاوتشو عند الدكتور عبد الرحيم العربى أستاذ الفلسفة المشهور، هذا بالإضافة إلى الإعلانات الموحية، في

الصحف والمجلات البورنوغرافية، والتى تأتى في صيغ أعضاء الجسد بشفاه متحركة أو نهود حسب الطلب والذوق، وأجساد مشتهاة ومهيأة، كما يمكن الإصغاء، بتعبير السارد، لأنين المتعة والوجع الميكانيكى المطلوب " من خلال آلة تسجيل مخبأة .

يتساءل السارد بقوله :" أليس موجعا ان هذه الشهقات والأنات الكلاسيكية المطلوبة والمقصودة كانت من صنعة تلك المرأة المحنكة الشهوية التي أحببت وما زلت احب ؟ عرائس من مطاط أم تماثيل بيجماليون المعاصرة في ثقافة استهلاكية عارضة ؟ أدوات تنصب فيها وتنهدر نوازع الشوق إلى المطلق الأبدي، ليست سيدة الملك القبرصى الجميلة المنحوتة من عاج دافئ نفخت فيها افروديت انفاس الحياة بقوة ضراعة الملك " (الرواية ص ١٦٢).

و هذه الدمى المطاطية وجدت فقط عند مدرسى وأساتذة الفلسفة، وهو ما يعلق عليه السارد قائلا: (ضبطتها أجهزة قمع معينة في ملابسات، مريبة كما يقال) (الرواية ص ١٦٢) ثم يتساءل "أو على الأقل لماذا شاع ذلك عنهم، فقط ؟ فهل ذلك لأنها مجرد تجريدات ذهنية، صافية نقية بمعنى ما، لأنها ليست كائنات حية حسية مضطربة التكوين متقلبة المقومات ؟" (الرواية ص ١٦٢).

وهذا المنحى الجنسي، أي استعمال وسائل وأدوات مطاطية، غير مقتصر على الرجال باللجوء إلى دمى، فالمرأة تبحث بدورها، عن طرق احتيالية وملتوية لإشباع هذه الرغبة الجامحة التي تصطدم بالمراقبة الاجتماعية الصارمة، والسلطة، التي لا تقبل بالخروج عن المألوف .

نقرأ الصورة التالية :" ولكن – أقول لنفسى في هذا الحوار الممض - أليس اضطراب الحياة وارتباكها وجيشانها المدوم وربما غير المتوقع هي بالضبط أسرار قوتها وجاذبيتها ومصدر الندية الحقة بين رجل وامرأة " (حتى لو كانت المرأة تلجأ لحيل شبقية ميكانيكية) " (الرواية ص ١٦٢).

وهذه الشبقية التي تمثل تعارضا قويا ضد ما هو منجز، يمكن أن تشمل حتى الصور ة أي الفكرة، أي كل ما هو معنوي، في عملية تجريدية ذهنية لعاملى الرغبة والشبقية، " أم إن نقاء الصورة، وخلوصها الصافى لك وحدك، وانصياعها الكامل لك وحدك - مثل كل تجريد فلسفى – سر من أسرار الجاذبية والإغواء، أيضا ؟" (الرواية ص ١٦٢).

فى هذه المحكيات تتحرك الأشياء كشخصيات روائية، فهى تقوم بأدوار، بل تعطى قيما مغايرة، أي أنها لا تأتى فقط لتأثيث النص ببعض الهوامش، وإنما تقلب مجراه في احتكاك دائم بالكائنات الحية داخل النص، وإن كانت الموجودات " الميتة " مثل الدمى التي لا تتأخر في القيام، بما هو مسند إليها روائيا، في النص، في امتلاك " روحنة " خاصة . وهذا يسرى على الحيوانات: الجمل – اللبؤة.... إلخ .

لننظر إلى مماثلة إيحائية جديدة حيث تتحول فيه آلة أخرى " طاحونة البن المدورة " إلى " طاحونة جنسية حقيقية "، فتقنية الوصف المستعملة في النص والمعجم الذي يتركب منه الحكى وعملية التماهى بين " طاحونة البن " وشخصية ندى تنسج عملية إيحائية

جسدية وجنسية قوية، حتى أن المتلقى يتماهى هو كذلك مع " شخصية الطاحونة " فهى ناعمة التدوير وتقبض بحميمية، ومقبضها مدور ومعقوف، له فاعلية كبرى في عض وكسر حبات البن، وهي فاعلية سردية محسوسة، حيث إن أسنان الطاحونة تهرس حبات البن وتصيرها ناعمة كذلك ومطواعة وسط النتوءات الداخلية، وبموازاة هذا تضع يدها على صدر حبيبها دون توقيف لتدوير الطاحونة، حيث يستمر المقبض في الاشتغال مع أزيز الارتطام، ويمكن لهذه الكلمات وحدها أن تبنى محكيات، لما تحمله من دلالات نصية تدفع بالنص في أن يتحرك في كل الاتجاهات، لتشكيل رحم سردي أساسه الكلمة / الشخصية، وسياقاتها: الطاحونة - المقبض المعقوف في إشارة إلى العضو التناسلي، والاعتصار والعض، والتدوير والنتوءات الداخلية مثل تضاريس الجسد، والإمساك بالجسم الأسطواني، والنعومة والدوران المطواع والدمث، والإحساس والنفاذ، والفاعلية، والأصوات من الهسيس إلى الأجش إلى الخشخشة، والأزيز، والارتطام: مثل أصوات جسدين ملتحمين حيث الغنج والآهات والتألم والأصوات الخفيفة، ثم ذرو المسحوق، والضغط اللين، والتلهف والصبر والشوق والحنان . وبذلك لا يمكن لأية محكيات أن يجتمع لها مثل هذا التكثيف السردي الإيحائى ،الذى يدفع بالشخصية الروائية إلى تنحية الخصائص العامة للشخصية التقليدية، أو تهجينها وارتداء ملا مح أو علامات جديدة مركبة وشديدة التعقيد .متصاعدة الألم، يقول ابن عربى :" إذا عرفت هذا ،ظهر لك أن هذه الأشياء التي يظن بعض الناس أنها لذات،

ليست بحقيقة، بل هي سعى في دفع الآلام واشتغال النفس في ذلك ألم آخر، وما كان كذلك فليس من السعادات ولا الكلمات البتة"[٥٣].

ويضيف :" إن الشيء، كلما كانت الحاجة إليه أشد، كان الالتذاذ به أقوى إذا وجد، وبالعكس كلما كانت الحاجة إليه أقل وأضعف، كان الالتذاذ به إذا وجد أقل، ألا ترى أنك إذا رميت قلادة من الذر بين يدى الكلب لم يلتفت إليها، إذ لا حاجة له بها، ولو رميت إليه عظما قفز إليه واختطفه وقاتل عليه من ينازعه، والإنسان بالعكس من ذلك، فإنه يفرح ويهش لوجدان القلادة من الدر ويلتذ، إما ليتزين بها أو ينتفع بثمنها، وإن طرح العظم عنده لم يلتفت إليه، بعدم الحاجة إليه، فثبت أن اللذة والطلب على قدر الحاجة . إلا أن الحاجة آفة ومحنة وبلية . والشيء إذا لم يتم حصوله إلا بالبلاء والمحنة، كان هو أيضا كذلك، فثبت أن هذه اللذات الجسدانية كالخبيص المسموم في أبدان تلتذ بحلاوته، وهو هم وسم قاتل "[٥٤].

يقول :" وكأنما تعيد إلى هذه الطاحونة المدورة الناعمة التي أحس تحت يدى الآن ملء جسدانيتها، حس تلك الأدوات الأخرى الكهربية، مصنوعة من الصينى عاجي اللون كأنها مولودة غير مخلوقة، رخيمة الملمس، فتحت طفولتى عليها في بيتنا في غيط العنب، لابد ان ذلك كان بعد إدخال النور الكهربائى إلى بيوتنا بقليل، بذخ التشكيلات الكبيرة المصقولة من الأزرار المكورة أسطوانية التدوير ضخمة تملأ اليد .."(الرواية ص ١٦٤).

بل يمكن القول، إن تشكيل الفضاءات يؤول إلى نتوءات إيحائية أيضا، فالسطوح لامعة ومنحوتة وفيها ثقوب محكمة الاستدارة،

وفضاء النافذة لاستكناه " داخله الحميم "، تكتسى من خلاله الأشياء والموجودات من مصابيح وأسطوانات حيوات ودلالات " .. وأنواع من الكابوريا وأبو جلامبو سراطين ميكانيكية رفيعة السيقان أقماع المصابيح مفرغة من وهجها مصنوعة من زجاج مضبب مفضض في لحمه الداخلي نقوش أغصان متشرجة مهندسة التفريع تنساب عند سطوحها بإيحاءات شكل الكمثرى لها أصابع مبسوطة عريضة كالأوراق المفرودة من زجاج أبيض غير منقوش نصف شفاف الأسلاك المتينة ناصعة التغليف قوية الالتفافات كأنما تحمل من الآن شحنة طاقة مندفعة ومكبوتة ولكن مهددة دائما بالجموح حروف شفرتها مغوية وحارة وقد تكون مدمرة الدوى والحلقات والاسطوانات الصغيرة النحاسية المحززة حادة الجواف موسيقية الصدى متواشجة الدلالة والجرس والنيشات ذات الألسنة الضخمة - ألسنة قوالة - التي سوق تولج بشيء من الضغط هين في ثقوب البريزات المضبوطة على مقاسها بدقة وإحكام طقوس صارمة الصدق ولدنة تملأ قفة من الخوص الطرى مدفوسة تحت سرير أبى أتسلل إليها بعد الظهريات مازلت ألوذ بها في وجه الهلاك وفى عتمة ما تحت السرير المنيرة بالكاد بضوء الحياة المزدحمة الخاوية الآن أستخرج هذه المجسدات تدب فيها حياة خاصة بين ذراعى الممدودتين بالوجع والنداء " (الرواية ص ١٦٤).

بل حتى آثار الآلهة القديمة والمنحوتات والمجسمات يتم إشباعها برغبات ونتوءات وأوضاع جنسية وشبقية :"توت" القط الإله الحكيم "صاحب الجسم المرن والشعر الناعم، و"أخيتانون"، ثم "نوت" التي

ترفع فوق جب يحملها "ابن رع" والذى يضع يده عند ملتقى ذراعها بصدرها المقبب، أما اليد الثانية فتسبح عند ملتقى الفخذين، وهو التجلى الذي سحر صبى وطفولة وذاكرة السارد، مثل " سماء شبقية " . وهذا الاندماج بين " نوت " و" ابن رع، يتماهى مع صورة مساوقة بين شخصية سامي، وشخصية جيزيل بفضاء باريس، عبر الملامسة والتداخل الجسدي، وسلسلة أخرى من أصناف الشبق والتجسدات الإيحائية، إلى حد تعميم الرغبة، كموضوع لحكى العالم وما فيه من كائنات وموجودات،: " توت فجأة على سطح البيت جماع الحقب والعصور مرجع الأسلاف والأحفاد أذناه منتصبتان كأنما تنصتان إلى حسيس أو و سوسة لا يسمعها سواه، أيستعيد هناك سيماء أبيس أم القرد اله هرموبوليس الأشمونين أم الثمانية آلهة وهو التاسع الأخير ؟.(الرواية ص ٩٩).

فهذه الشخصيات الإيحائية هي استبطان للأسطورة في بعدها الشبقى المتجدد، وتجسيم للحياة في صورة آلهة " ميتة وحية " بما تضفيه على الفضاءات وشخوص الرواية من إحياء واستجلاء لكينونتها الموحية: القط الالاهي، اخيتاتون، نوت، ابن رع، توت، ابيس، هرموبوليس فهل هي حكايات أسطورة ؟ أم حكايات عن الشخصيات الأسطورية ؟

وهذا ما يفيد استبطان التاريخ المؤسطر في إشاراته ذلك لأن الأسطورة، كما يذهب إلى ذلك كلود ليفى ستروس[٥٥]، غالبا ما تشير إلى أحداث من المخمن أنها وقعت في زمن سحيق، لكن دلالتها لا تنحصر في زمن الماضي، بل تنسج حالة زئبقية تمكن المنتج

والمتلقى من تأويل: الماضي، والحاضر، والمستقبل . كما أن علاقة الأسطورة بالتاريخ متينة، لأن كل أسطورة تحكى تاريخا ما[٥٦]، وهي من إنتاج المتخيل الإنسانى[٥٧] الذى يضفى أيضا هالة من التقديس والأسطورية على أحداث وأسماء واقعية، وبالتالى فان مسألة صدق الأحداث أو تشويهها غير مطروحة، بل هناك من يعتبر أن الأسطورة هي التاريخ الذي لا نصدقه وأن التاريخ هو الأسطورة التي نصدقها[٥٨]، مثل استحضار تلك الشخصية / الأسطورة: كليوباترا المندسة في راهنية النص يقول :" ولجريان الماء صوت انسياب بهيج المطر يسقط عليك رذاذا ثم قطرات مدورة لها وقع وثقل وأنت تملك بيدها لكى تصلا إلى باب أوتوبيس محطة الرمل - كليوباترا وتضغط بيدك على ظهرها الرقيق تحس حرارته من وراء الصوف الناعم المنسدل وتحس شريط السوتيان المحكم على الصدر البكر الصغير صخور سيرلانكا شائكة السطوح تضرب إلى دكنة سوداء بحواف الأبدية الغائرة معها بحصام سماء بيضاء في وهج ظهر لا ينتهى صخور غينيا على المحيط الآخر تتخايل لك هشاشتها وكأنك تراها تتفتت وأنت تعرف أنها صلبة القوام وعامرة بأحلام حقب دهرية مكتنزة بخزين القهر والعسف الذي لا تعويض له ولا برء منه وبأطياف أمجاد مندثرة أصداء صرخات الوجع التي لا يبرئها الزمن لا أتخبط بل أطفو تحت الغيوم فوق صخور السماء (الرواية ص ١٦٦/١٦٧).

وفى أحيان أخرى يتم التركيز على عناصر بؤرية محددة: حكاية العين، أو الشفاه، أو الساق، أو حكايات معنوية مرتبطة باللذة

والحلم، والحب والشبقية، والجسد " كعبادة " الوجه والعري، والإختلاء والاغتصاب، والخيانة ... والمراودة، من أجل تطويع أشكال الرغبة الظاهرة أو المختفية والمتخفية .

فى " العين " يقول السارد: في الفصل السابع المعنون ب ": لا وقت للنوستالجيا " " هذه المرة لم تكن العينان اللتان تواجهاننى معاديتين، بل كان الوجه كله غريبا، ثقلت عليه وطأة السنوات، وتركته حادا، قاطع الزوايا، تجاعيده محفورة غائرة " (الرواية ص ١٦٧).

"عندئذ تمنيت أن أرى وجهها - هي محبة، وغزالة، عيناها العميقتان مكحولتان بخط من مخمل ليلى عاشقتين ومتسائلتين باستمرار، دون إدانة، تنتظران " (الرواية ص ١٩٧).

ويقول: " عيونها مروج خضراء ناضجة، تضم ريش جناحيها على نهديها المكبوتين المتحديين (الرواية ص ١٩٧).

فى الشفاه يقول السارد: " شفتاها قانيتان بدم الشهوة غير المسفوك، وعلى أعلى وجنتيها اليمنى تلك الشامة المدورة السوداء التي تؤكد تضرج خديها بحمرة وردية فاتحة من تدفق الحميا الخفية، صامتة ومتطلبة في الصمت، بعد ذلك بكثير سوف تأتى صرخة وجع المتعة " (الرواية ص ١٩٧).

وقد تصل التجسدات الإيحائية، للشخصية الروائية، إلى حد الامتلاء بالقدسية وبعث الحكى من ركام صور متوالية فيها الملابس والوجه والعين، والثدي، والموسيقى، والآلهة والجسد في تموجاته وسرائره، يقول :" ... وإذا هي تنضو ملابسها في الحرم المكنون وفى نور ينبجس من قلبها من هيكل مكرس إلى الأبد من عين واحدة

نفاذة سيكلوبية تخلع الفستان الخفيف أولا ثم تخطو قدماها وتنوس ساقاها في بداية رقصة صامتة النغم لا يسمع جرس موسيقاها إلاها نايرة نيرة بنجوى كونية ثم تميط عنها السوتيان ويتحرر ثدياها الصغيران تحت أعين أسماء الآلهة المحفورة في الجرانيت الأسوانى المصمت بدمائه السخنة وفى رخام كرارا الناصع بلد ونته الملساء وفى عمق الجسم المبذول وإذا هي الآن عارية تماما تنسل بين رموز القداسة منسابة في رقصها رمزا آخر لقداسة الجسد الأنثوى الذي انسجمت فيه جثمانيته وسرائر دخائله المحرزة معالم يعد ثم حرص دنيوى بل سخاء كامل سرف العطاء بلا ضن في موسيقى تموج الجسد الواحد المتعدد المتكرر بلا انتهاء المسفوح عن طواعية بلا حساب " (الرواية ص ١٣٣).

وتشتبك " العين " في محكيات النص، بتقنيات متنوعة، وبشخصيات نصية من نفس الانتماء " حيث تتحول أعضاؤه إلى شخصيات " شهوية " كالفم، والذراع، والفخذ، والأظافر، والأسنان :

نقرأ هذه المتواليات والمحكيات التي تصور هذه الأجواء بحسية ومحسوسية موقظة للرغبات.

"وكانت أوديت تأتى للفريسكادور أحيانا مع آرليت، أختها الطويلة التي لا أذكر منها إلا شعرها المنسدل الغزير ووجها بيضاويا واسع الفم وقواما فارعا وشهويا، على عكس أختها التي كانت منمنمة الجسم " مثقفة " المظهر " (الرواية ص ١٣١).

"كانت تترصد نزولى للشغل في الصبح بدرى وتخرج من باب شقتها في قميص نومها قانى الاحمرار، ضيقا يحبك بطنها وأعلى

فخذيها، وذراعاها عاريتان وبضتان، كأنهما فخذان، تتفجران بلحم شهدى " (الرواية ص ١٣٢).

"وأنا أحدق في عينيها المملوءتين بالظلمة، ثم أمزق أحلامى .. في لذة لا يشعر بها إلا مجنون يمزق بأظافره .. وأسنانه .. جثة احب الناس إليه .. لذة طاغية تقطر منها الدماء وتندلع منها النيران (الرواية ص ١١١).

إنها الشخصية التي تستطيع أن تظهر في أكثر من شكل، عبر بؤر حكائية متلونة، تنطلق من الجسد وأجزائه، مثلا على مستوى العين والفم، يقول السارد في الفصل السادس وهو يقدم شخصية "رامة " على شاطئ البحر رامة عارية، بضة، جلدها الأسمر ندى غض فيه كل أنوثته الفياضة، يتحدى البحر.

لها وجه هاتور، وجه بقرى حنون، غليظة الشفتين، كنت اذكرها رقيقة الفم ولكن شفتيها حساستان متحركتان بحياة خاصة قادرتان" (الرواية ص ١٦٩).

ويقول كذلك: " صعدت إلى الترام الأنيق الهادئ حتى في زحمة عز ساعة العودة، ووجدت بجانبها مقعدا خاليا، كانت جميلة وعذرية وبكرا رشيقة الخصر ورقيقة . وكان النخل السلطانى على الجانبين هفهاف السعف، قلت لها معابثا بالسؤال التقليدى المكرور الذي كأنه شفرة كليوباترا الحمامات ؟ فأومأت مبتسمة بأنوثة بنت كبرعم وردة مغلق الأكمام ورقه يلتم على بعضه بعضا يكتنز عطرا شهويا مكنونا سوف يسكرنى رحيقه في قابل الأيام " (الرواية ص ٢٠٠).

هذا المشهد ينطلق مما هو عام في الشخصية الإيحائية، أي

الجسد ككل، أو الصورة العامة وهي تجرى هنا في فضاء المحطة ثم القطار، أي تجزئ ما هو عام، وقراءة الكل من خلال الجزء حيث تتجه الرؤية التصويرية والسردية إلى التركيز على " الخصر " وجعل الفضاء كله ينضح بعمق الصورة، الإيحائية، انطلاقا من إسباغ معنى الأنوثة على الأشياء المحيطة، بل إن هذا المعنى يطغى حتى على الزمن . وهو لقاء يتحكم فيه مكون المصادفة السردية والحكائية .وذلك لأن اللغة :" حالة ناتئة من قصدية الجسد"[٥٩].

يقول السارد أيضا، وهو يتذكر " ليالى الهوى " ،،، وكانت تخرج إلى من بابها في الصبح، بقميص نومها المفتوح عن صدر وفير مضغوط وذراعين لحيمتين بيضاوين كأنهما فخذان، لتقول فقط بعينين ثقيلتين بالكحل والحلم، هامسة بصوت خفيض مبحوح قليلا: " صباح الخير يا حبيبى " (الرواية ص ٢٠٨).

هذه الأجزاء أو الأعضاء أو "الأجساد السردية"، هي بمثابة أرحام سردية، فيها يتشظى الحكى وتنتثر الشخصية الروائية لكى تلتئم متنافرة متحدة، على إيقاعات إيحاء الشخصية، الذي يسبغ حمولاته على الفضاءات والعلاقات والمخلوقات والأشياء، وما يفترضه أو ينجزه العالم من اعتقادات وأساطير، وهذا ما يجعل من هذه الشخصية بهذا المعنى ذات أبعاد أسطورية، تحتفى بمحمولات وصور الإيحاء Connotation وانزياح الشخصية عن " هيكلها " المكتمل " خارج بنيات النص، وبعيدا عن ديناميته .

ولذلك فإن "صورة النص" أو صورة حكايات النص، وصور حكايات الشخصية الروائية كجسد أو كإيحاء جنسى أو كمغايرة، أو

طقس، أو خرافة، أو تساؤل أو فكرة ملتبسة أو واضحة، لا تنضج إلا ضمن السيرورة العامة لبناء الرواية وشخوصها المتدفق والمنساب بطريقة ملتوية ومتلونة ومعقدة بين القبول والرضى والرفض والامتناع، بين الرغبة في الامتلاك Acquisition، والرغبة المشاعة، بين القانون واللاقانون، بين تعميم ثقافة الجسد على مختلف العلاقات وهيمنة الجسد على نواميس الذات والموضوع، الطبيعة والكون .

لنقرأ هذه الفقرات الدالة والتى هي استمرار وإخصاب لتنييلات النص ووجوهه السردية وسراديبه التخييلية التي تنهل من معين ثقافى وإيديولوجى شامل وبكل طبقاته، وتنويع مسارات التآلف والاختلاف في الشخصية الروائية.

عشيقتى لماذا تركت نفسك تستباحين ؟ لماذا تركت الغرباء ينتهكونك ثم أخذتهم - يا قادرة - إلى حضنك فإذا هم من بعض عمق جسدك " كيف تستحيلين، بالاغتصاب، إلى توحد مع الواغلين؟" (الرواية ص ٢٠٩).

على أن هذه الإيحاءات يتم إسباغها على العلائق وعلى الفضاءات والأزمنة إنها كونية سردية متميزة، لا تكتفى بصيغ اعتيادية ومنضبطة يقول :" يأتينى عبقه وأنا ادخل إليه من شارع فؤاد، في الحى الإغريقى القديم، تهب على الآن نفحته الجسدانية المتطايرة، عبر ستين عاما أو عبر عشرين قرنا من الزمان ؟" (الرواية ص ٢٢٠).

وهى كونية وجودية وفلسفية، وهي ليست صياغة ذاتية وسيكولوجية فردية ثاوية في " باطن " الفرد أو الشخصية، وإن كان

وجودها ذا طابع ذاتي داخلي والمتمثل في شخصية السارد، فان مجال وجود هذه الشخصية يرتبط بهذا " الاختلاط " الزمني أو التداخل إلى حد انصهار متوالية سردية واحدة، أو فعل واحد أو وصف واحد للشخصية في بوتقة واحدة تجمع بين أزمنة عميقة، تهب " وعبر ستين عاما أو عبر عشرين قرنا من الزمان، ويقصد تلك الشهوانية المتطايرة التي تهب على الفضاء وشخوصه.

يقول كذلك: " .. وعندما ابتلت ساقاها التصقت بها شراشيب الفستان، ثم تحددت قسمات جسمها في الموج الضحل وهي تغوص، وإذا بها تسبح بمقدرة، ويمكن، في كامل زيها، ومن الشط رأيت كل تدويرات الجسم وربواته ووهداته وهي تغوص وتطفو وصدرها متكور وراء حبوسه الحريرية إذ تصعد وتهبط بجانبيها وذراعاها تضربان الموج في حركة السباحة المنتظمة الرتيبة (الرواية ص ٢٢٣).

وهذه التصويرات الإيحائية تأتي في شكل حوارات مستمرة للفضاءات والشخصيات، في وجه متلقي النص / قارئه، وفي انعكاس الصورة، على شخصية أو شخصيات ثانية في النص، أي التحولات التي تخلقها على صعيد حكايات النص وبناءاته السردية، وأيضا انعكاسها النافذ على شخصيات من مكونات النص، تصنع الحكاية وتحولها، لكنها تتلقى " رسالاته " النصية الخالقة لمؤثرات أخرى وتوترات لدى شخصيات النص المنفعلة أيضا بأحداثه و كلماته وصوره ولغاته، وأساسا بهذه اللغات الجسدية المشبعة بالإيحاء.

يقول السارد، وهو يتابع جسدا يتحرك ضمن عالم يتألق بالحركة،

ومع ذلك فإن الشخصية الإيحائية هي مرجع الحكي، وجاذبية القول والوصف والتعبير: " كنت أرقبها، دهشا وخجلا قليلا، والمصيفون تحت شماسيهم الملونة المتقاربة جدا، في ضجيج أحاديث وأغنيات موسيقات الكاسيتات والراديوهات المختلطة المتراكبة، وزحمة النداءات، ودقات الراكيت المصمتة تاك تاك، إذ تعود من سباحتها، تشر بالماء من كل قسمات جسمها، تمثالا حيا مبتلا متجسد الطوايا والثنيات، تسير، لا مبالية بالنظرات الشرهة التي تسمرت بها، والحذاء المطاط يترك على الرمل آثارا مبلولة لها صور صرير إذ ينبثق الماء منه مضغوطا له زقزقة مكتومة " (الرواية ص ٢٢٣).

فهذه المراقبة والمتابعة للأنثى أو الشخصية للشخصية، هي حوار صامت وناطق بدلالاته ولسانية المقطع السردي، فالسارد يتعدى عامل الوصف أو المشاهدة المحايدة أو النقل لما يجري، فهو يرقبها بنوع من الدهشة، ورغم كل هذه الحركة العامة، فان حركة " الأنثى " وهي تعود من السباحة مبللة بالماء، حيث يتوقف السرد على نتوءات الجسد وتفاصيله، هي الحركة السردية الدالة على إيقاع متناغم حكائي مصدره الأثر الذي يخلقه في نفسية السارد .

" كانت عارية شعرها منسدل يستر ظهرها وبطنها الخمري، سابغا على كل جوارحها، جسدها ناصع السمرة تخطف منه ومضات من خلال جدائل الشعر الغزيرة المتموجة، وهي تتشبث بحراشيف عنقه الهائل العريض المتين " (الرواية ص ٢٢٨).

لكن قد تصل هذه الأشكال من الإيحائية، في أوضاع معينة، إلى العجز لينفسح المجال ويفتح النص أبوابه لحوار التقنيات وحوار

التحولات، يقول :" هل نفذ رصيد الشهوة أم تهاوى جسمان الهوى؟.

أم إن الزمن، كما كنت تتخوفين، كما أوقع علينا سطوته ؟ وهذه هي، كما يقال أيضا سنة الحياة هنا على الأرض ؟ (الرواية ص ٢٢٨/٢٢٩) وأضاف :" عندما لمست يدها واستجابت لي، وبدأنا طقوس الاقتراب من أحدنا الآخر، جسدانا ينصهران رويدا، لم يكن ذلك إلا روتينا شبقيا، لم يكن ثم اقتراب حق، ولا انصهار حق، افتقاد الموسقى توجس وإخفاق " (الرواية ص ٢٣٠).

فاللغة تروم الالتصاق بالجسد[٦٠]، وليس التستر عليه، عبر وسائل مخادعة، أي أن الجسد يستعيد جماليته وكينونته ومجده، في تماس مع الفكرة الأفلاطونية، التي تجعل من هذا العالم مجرد ظل لحقيقة غائبة . فإذا كانت اللغة حركة فإن الجسد بدوره من خلال اللغة يفجر لغته وقوته .

الشخصية المهاجرة :

إن ما يحدث للشخصيات الروائية مسجل ومبثوث في النص، لكن قد يحصل لبعض الشخصيات أن تخرج من رحم النص التي ولدت فيه، وتهاجر إلى عوالم أخرى، ويضعف تسييجها، وبدون شك فإن الهجرة من نص لآخر، عبر مختلف الاقتباسات تراثية شفاهية أو مكتوبة قد عرفتها نصوص كثيرة، أو شخصيات أسطورية، أو شخصيات تنتمى إلى حكايات "مألوفة" وواقعية، أو شخصيات موجودة في الواقع "ومرمية" في حواشيه .

لكن حين نتحدث عن شخوص من هذا القبيل، هل نعتمد على معايير محددة، باعتبار أن هذه الشخصيات غير مستقرة، ومشتتة

في توزيعات متعددة، وهذا ما حصل حتى للنصوص المقدسة: الإنجيل والتوراة، حيث تتغير شخوصه حسب النسخات المتداولة، التي تتجاوز أربعة رسمية وما فوق بالنسبة للإنجيل. شخصيات حقيقية ومتخيلة، أصبحت بمعنى من المعانى ملموسة وتحيى في مخيلتنا، وفى القصص الشعبي، والحكى الشفاهي، تنتقل عبر النصوص و الأجناس الأدبية، والتاريخ في سيرورة تخلقية دائمة، لأن الإنسان مارس عليها عبر سنوات وقرون، استيهامات وتخيلات عاطفية، وأحداث تاريخية تتسم أحيانا بالبطولات، وفى ظروف أخرى بالفجائع، عبر الإضافة والتحوير وحتى القلب والتماهى والإسقاط .

وهكذا أصبحت هذه الشخصيات كائنات مألوفة في المتخيل وحاضر المجتمعات العربية، حيث إن هذه الشخوص تؤثث فضاءات خاصة وتحدد الكثير من سلوكات الناس، ويحدث هذا في وضعيات وموضوعات مختلفة .

فهذه المخلوقات الأدبية، التي تمكنت من السفر في الواقع والتاريخ عبر النصوص المكتوبة والشفاهية توجد اليوم باعتبارها عادات ثقافية، وأحكام وقيم اجتماعية، مثل: شخصية سيف ابن ذى يزن مثال: الشجاعة، وجحا بطل الحيلة، وسندباد أسطورة المغامرة، وشهرزاد في ألف ليلة وليلة " ملكة الحكي" والغرابة من أجل تأجيل الموت ...الخ .

لكن تعتبر النصوص الدينية المقدسة مجالا واسعا بالمقارنة مع نصوص أخرى، يتضمن شخصيات الأنبياء والرسل الذين يعدون أكثر حضورا وبشكل شمولي وكشخصيات مهاجرة، فوق كل ما قد

يتخيله المتلقى أو تتخيله النصوص، لأنها مرتبطة بمجال المقدس، الذي يسجل ويضمن " الحياة " واستمرار الهجرة حتى لشخصيات بعيدة عن الفضيلة، ومرتبطة بالشر والإثم والانتقام والكراهية ... أي كل الخصائص المذمومة والمحرمة، مثل: أبى لهب وزوجه، فرعون . كما نجد في القرآن الكريم .

ويمكن لشخصيات أسطورية أو خرافية أو خيالية أن تعيش في كل الأزمنة والأمكنة، وما أكثر الأمثلة في هذا الباب .

بل يمكن لشخصيات تاريخية أو أدبية أو دينية تضفى عليها مسحات فوق طبيعية، أو أقوال " خارقة " أن تغدو شخصيات مهاجرة .

لا تخلو رواية " حريق الأخيلة " من شخوص مهاجرة، ويمكن القول إن مكون الشخصية له طبيعة حيوية، حيث في كل فصل من الرواية، تظهر شخصية روائية أو شخوص جدد، إلى جانب شخصيات إضافية، ستكون محور الحكي، مثل: شخصية كامل الصاوى في الفصل الأول من الرواية، فتوح القفاص في الفصل الرابع، وشخصية سامى في الفصل الثاني، وفى الفصول اللاحقة، وفى الفصل الثالث شخصية إلهام مردلى وحسن مردلي، وفى الفصل الخامس رامة وبطرس طانيوس، وفى الفصل السادس رامة... وهناك شخصيات أخرى تحضر في أكثر من فصل مثل: السارد، سامي، وفيق، الأنثى، الخادم أو الخادمة ..

ويمكن أن نلاحظ أن الشخوص المهاجرة في الرواية، تنتمى في جلها، إلى حقول ثقافية وفكرية وأدبية، فهى شخصيات فكرية

وأدبية، وأدباء عالميون، جاءوا، إلى الرواية من أزمنة وشعوب وثقافات متعددة، حيث يمكن أن نتعرف من جديد، على مميزات كتاباتهم وحياتهم وفلسفتهم ونظرتهم وأسلوبهم في الحياة .

وهكذا فإن هذه الشخصيات المهاجرة، غير مقحمة، وإنما تأتى في سياق الحكي، أي أنها تكتسب متخيلا جديدا وثقافة أخرى، فهى ليست منعزلة عن الآخرين أو مستبعدة من كيان الرواية، ذلك أن وجودها هذا هو محصلة احتكاكها وتماسها بشخوص الرواية، وأمكنة تواجدهم ووسائل تقديمهم، فهى شخصيات لم تأت إلى داخل النص لتحقيق نوع من الفرجة أو الفضول، أي من موقع الشخصية المتعالية لوجودها المنجز سلفا والقيمة المحددة خارج النص، وإنما من منظور باختين[٦١]، تقوم الرواية العالم كموضوع لها لا بصيغة الفرد، أو الشخصية التي تضع نفسها في مرتبة خاصة ومطلقة الوجود، وإنما بصيغة الجمع، فمهما كان وضعها وثقافتها، فإنها معرضة لمحن التناقض والمضايقة من طرف شخصيات روائية أخرى، أي إذلال أو إيذاء " الأنا " والعناية بالعلاقات المتبادلة بين شخوص الرواية .

إن الحوارات المعبر عنها والصادرة عن شخصيات " حريق الاخيلة " والتى تتكون داخل النص، لا تدافع عن آراء ومفاهيم قائمة بذاتها، فالشخصيات الروائية المهاجرة، لاتتجادل حول قضايا منغلقة بنفسها، أو مسيجة بتقنيات إطلاقية، وكل واحدة تبنى عالمها الخاص، وإنما تعبر عن وجهات نظر، وتضع ذواتها وما تمثله من علامات في مواقف أخرى، قد تكون محرجة وغير منسجمة جماليا

وإيديولوجيا مع مرجعياتها .

فى زيارة السارد رفقة قاسم إسحاق لبيت كامل الصاوي، يتحدث السارد عن الخادمة التي فتحت لهم الباب، ويتوقف عند نتوءات ومفاتن جسدها، ويربط بشكل مباشر شخصية الخادمة، بشخصيات قصص أو كتابات توجد في أعمال مؤلفين معروفين، مثل قصص محمود كامل المحامي، ومحمود تيمور وكذلك بلزاك وستاندال وموباسان، وشارل ديكنز، وثاكري، وفيلدنج، وهذه الكتابات هي التي مكنت شخصية السارد من معرفة أجواء البيوت الأرستقراطية وأسرارها المرتبطة بالأرامل وشخصية الخادمة كموضوع للذة، كما هو الأمر في بيت كامل الصاوي، أي أن استدعاء أو هجرة شخصية الخادمة من نصوص أخرى إلى نص " حريق الأخيلة " لتتعارف وتتحاور فيما بينها، ولتتعرف كل شخصية روائية على الأخرى، هي إذن هجرة للاطلاع وتحديد معالم الشخوص الروائية وإضاءة بعضها البعض، عن طريق تبادل أشكال العلاقات .

وحين نتناول الشخصية الروائية المهاجرة، فإنها هجرة تتنوع وتتبدل تبعا للشخصيات المدعوة أو الشخصيات المستضيفة ووسائل وتقنيات هذه الهجرة وملامحها من أوصاف وأفكار وشفرات ثرية، إنها شبكة معقدة من العلاقات والانتقالات التي تحكم الشخصية الروائية في محتواها أي ما تعبر عنه من تيمات، ثم شكل حضورها أو هجرتها، وهو ما اختزلناه في مفهوم الشخصية المهاجرة، لرصد أوضاع سردية لرواية " حريق الأخيلة " وكذا طبيعة مكوناتها.

فى رسالة من السارد إلى شخصية وفيق، والتى يتكلم فيها عن حياة الناس والمجتمعات يتم تشغيل سياق الحديث عن الموضوع بين الشخصيتين الروائيتين، وفضائحه في (دمنهور)، وتشغيل الذاكرة، وهي الصورة التي ظلت مرتسمة أمام شخصية السارد، حول هذه الحياة المتناقضة، والتى هي بقدر ما هي مشكلة ومعاناة ذاتية، فإنها مشكلة جماعية، حيث يحيى الفرد أو الجماعة، حياتين في ذات الوقت، تقوم على الصخب والمألوف، والتفاهة والهدوء، وهو ما يحاول السارد فهمه عبر طرح أسئلة على الذات الحائرة، " لماذا أبدو .. في غالب الأحايين .. أبله .. متعثرا .. مرتبكا .. أو سمجا .. أو غريبا ..؟ ذلك إننى أحاول - في غباوة منقطعة النظير - أن أحيى حياة واحدة .. رائعة .. منسجمة .. صافية .. محلقة .. يا للغرور .. " أنا " أريد أن أحيى حياة واحدة .. إن هذا ليستلزم شيئا آخر، غير " أنا " (الرواية ص ١٦٦).

وفى مستوى ثان تجاوز السؤال، كبنية سردية، الموجه إلى الذات وحول الذات، بناء الشخصية الروائية الذي لا يقدم مكتملا، منغلقا على عالمه ،لأنه يهاجر إلى ذاته، ويهاجر إلى شخصيات مهاجرة للنص، تناقش ماهو مطروح، وما يشكله اجتماع هذه الشخصيات من مآزق، وهكذا تحضر أسماء وأفكار كثيرة.

يقول السارد :" لعلك تذكر ،، أولا تذكر ،، أننى سألتك مرة - وكان ذلك في دمنهور - كيف يكتب توفيق الحكيم مسرحياته دافقة بصور " الحياة " ... الحياة العملية بتعبيراتها الدارجة البارعة " على رغم أنه - كما يقول - معتكف في برجه العاجي.. عزوف عن

المجتمعات " البريئة وغير البريئة على حد تعبيره " (الرواية ص ١٤).

ومن توفيق الحكيم، إلى سقراط، والمسيح.

يقول: " ما الذي، مثلا يجعل من بعض الناس أفرادا عظماء إنسانيين " ...بكل ما تحوى الكلمة، أو الكلمتان، من معان ؟ ... هو أنهم نجحوا، في أن يحيوا حياة واحدة، في أن يفرقوا " حياة الروح " على بضع العشرات من السنين التي عاشوها ... شخص كسقراط ... لماذا كان عظيما وخالدا .. وجبارا يرتفع على القرون .. وتنسرح بين قدميه .. مدى الأجيال الطوال .. إنسانية كسيحة .. زاحفة .. تتطلع إلى أعلى .. إلى الوجه الذميم .. المشوه .. الذي يحمله على كتفيه والى الذرا ع العارية .. المنفلتة من ردائه الإغريقى .. القديم، مشيرا إلى عالم آخر جديد ؟ .. لماذا .. لسبب واحد .. أنه عاش فلسفته .. ولم يكتبها ..إنه علم بالواجب .. وبالفضيلة .. وبالخضوع لحكم العقل .. عاش يعلم هذه الأشياء - كائنة ما كانت قيمتها - في كل مكان .. في أي وقت .. وكيفما استطاع " (الرواية ص١٦).

إنها سيرورة هجرة شخصية " واقعية " في زمانها، ومتخيلة عبر القرون والعصور، أي إنها هجرة متواصلة في الزمان والمكان والتاريخ والثقافة، بالأفعال والأفكار وإشاعة قيم الفضيلة، ولعل وجودها في الرواية، مجرد محطة من محطات هذه الشخصية الفلسفية التاريخية المهاجرة دوما، وإن كانت شخصية السارد هي التي تحاول أن تهاجر إلى كيان هذه الشخصية باللغة والحكى والتمثل والتجسيد اللغوي، وهي الهجرة ذاتها التي كان يعشقها سقراط في حياته في كل الفضاءات، وبين الناس وهي فضاءات

عمومية تتشح بروح الحياة، في الأسواق والبيوت والشوارع، والأرصفة، والمطابخ، وعتبات الهياكل، وفى الحقول، وأمام المحاكم لإشاعة قيم: الفضيلة والعقل والواجب.

فحياة سقراط، إذن، في النص، هي تعميق للتساؤلات، التي تلقى بها شخصيات الرواية وتحاصرها في علاقاتها ونظرتها للعالم، وتوليف حى لمحكيات هذه الشخصية المهاجرة والمتمردة على كل " الإخصاءات " الذاتية والتاريخية والحياتية، التي تسم شخصيات روائية أخرى، فسقراط ربط بين القول والفعل، وهو ما يستبطنه السارد من هذا المحكى: " لما طالبته الفضيلة .. وأخواتها .. أن يضحى بحياته .. لم ين .. ولم يتردد .. كان في استطاعته أن يفر .. وان يرشو سجانيه .. أو أن يفلت من أيدى القضاة .. ولكن .. إننى اشك .. في أنه لو فعل ذلك .. ثم عاد يبحث .. في ردائه الإغريقى عن حزمة الفضيلة والواجب والعقل .. أشك في أنه كان يجدها .. ولكنه .. كان مخلصا وكان عظيما، لقد أسلم الحزمة إلى الإنسانية .. وشرب كأس السم .. وهو يبتسم .. لأنه كان عبدا أمينا .. مخلصا" (الرواية ص ١٦/١٧).

ولعل هجرة هذه الشخصية لها أكثر من وظيفة جمالية وسردية ورؤيوية، فهى من جهة، كما هو الشأن، بالنسبة لشخصيات كثيرة في الرواية، تتميز بتقنية تداخل الأزمنة والأمكنة، وكذلك تتبادل الحوارات، ثم تجول في انتقاد مظاهر الفساد الاجتماعى السائدة، وازدواج القيم، والانتهازية ... الخ . ونتيجة لهذا التناول، وبهذه الوسائل والتقنيات تأتى للرواية، أن لا تصور عالم الموجودات

الموضوعية، بل تعمل على تكشف عالم متعدد أشكال الوعي تفسر بعضها البعض، وعالم تكون شخوص الرواية إنسانيا من حيث المعنى المقرونين بعضهم ببعض، وهذا التكون وتشكل الشخصية المهاجرة، لا يفهم على أنه رأى خاص، وإنما إنسان حقيقى آخر، وشخصية روائية أخرى حيث تنتظم هذه الشخصيات الروائية فيما بينها.

وهو ذات المحكى والرابط، الذي يؤطر النبى المسيح، كشخصية مهاجرة في النص لكنها متعالية، وأساسا المسرود من العالم المتعلق بالحياة، أو " حكاية " الحياة، إن صح هذا المفهوم، يقول :" والمسيح ..؟ لماذا استطاع ،، عابر السبيل ،، بردائه المنسوج المكون من قطعة واحدة ،، لم تخطها إبرة ،، هذا النجار الذي لم يكن يرى إلا برفقة المجذومين .. والبرص .. والعميان وصيادى السمك .. وحثالة اليهودية .. لماذا استطاع أن يفرض نفسه .. على إنسانيته دامت عشرين مائة عام .. لماذا ؟ .. لأنه عاش فلسفته .. هذا هو كل شيء.. (الرواية ص ١٧).

إذن فالشخصية الروائية المهاجرة هنا، من خلال بنية الأسئلة السردية، والدمج المتبادل لهذه الشخصيات تنقذ النص من وضعه كأداة ناقلة لأفكار، أو إن الشخصيات المهاجرة هي أداة وسيطية، إلى محكيات مدمجة للحكى ومندمجة ومندغمة في سروده وعوالمه .

وحين نصبح أمام متواليات سردية، تلخص تطور تيمات النص وأصنافها، يستعرض السارد قصة صغيرة، يتصورها في مخيلته، حيث تعشق شخصية ما " الاشتراكية " لكنها تتعامل في حياتها

اليومية، مع رجل بائع للسمك وتعيس، بطريقة تفتقد إلى اللباقة بلهجة بورجوازية متعجرفة، وكما يقول السارد " نصف أرستقراطية (أي أرستقراطية كسيحة ..بنصف رجل) يصرخ فيه .. مرة .. وأخرى .. ودون أن يستمع لعذر البائع المسكين ،، على رغم أن الأخير محق .. آه من هؤلاء البورجوازيين .. " (الرواية ص ١٨/١٧).

وهنا يحيل السارد هذه الشخصية البروجوازية، على كاتب مشهور، وهو من قرائه، إنه موليير الذي يحل " ضيفا " على الرواية، من خلال روايته Le Bourgeois Gentil homme ككاتب عظيم يفضح بيئة الطبقة الوسطى الموبوءة والمتعفنة والنتنة.

إن هذا الحضور المكثف لشخصيات مهاجرة إلى النص، مقيمة فيه إقامة جديدة، تطل فيه على قضايا وأسئلة المجتمعات العربية الراهنة، وازدواجيات قيمه وسلوكيات مثقفيه بأدبائه ومفكرين، وهي معاناة مزدوجة، أيضا: ذاتية وموضوعية، مهيمنة على شخوص الرواية. وهذه الشخصيات المهاجرة والقادمة من عصور مختلفة وانتماءات مختلفة، وحقول معرفية وإنسانية متنوعة، وأعراق متمايزة، ومذاهب واتجاهات ومعتقدات متباينة، دفعت بالنص إلى التضعيف من تقنياته السردية وصيغه اللغوية لرصد تغير أشكال التيمة الواحدة، بواسطة آليات المقارنة والمفارقة Paradoxe.

إن تشطير (الشطر) نفس التيمة، وتنويع شخصيات الرواية، هو ما دفع بالسارد إلى التوجه لمساءلة شخصيات معنوية وأدبية، وهي التي تعيش في الرواية زمنا واحدا رفقة تلك الشخصيات المهاجرة،

زمنا سرديا، وزمنا حكائيا.

يقول: " نعود لمشكلة الحياتين .. ففى هذه المشكلة .. قد نجد جوابا .. حين نتساءل لماذا لم ينبغ في الأدب العربى .. في مصر على الأقل شخص عظيم .. يستطيع أن يفرض صوته على أسماء العالم المتحضر .

نعم .. لأن أدباءنا .. اغلبهم .. يعيشون في " أبراج عالية " ويتكلمون كلاما كثيرا .. عن خلق القادة .. ومسؤوليات الزعيم الروحى .. وعظمة الكاتب .. وثقل الوقر الذي يحمله الفنان .. على كاهليه النحيفين .. ثم .. وفجأة .. وبلاوساطات .. ينزلقون من هذه الأبراج ،، ليعيشوا بين الناس زائفين كالناس .. يذهبون إلى مقر الوظيفة .. ويلبسون الطربوش للرئيس .. ويتثاءبون في سهرات " الأهرام" ويتشدقون بأحاديث النساء.. وأعداء النساء .. وحبائب النساء.. (الرواية ص ١٨).

وفى إطار بنية المفارقة والمشاكلة باعتبارها تركيبا مزدوجا، أو متعددا، والذى لايتجلى في أمثلة محدودة أو جزئية، وإنما نجده في مختلف مكونات النص وفصوله، يقول السارد عن تولستوى التي تبدو شخصية مهاجرة تدخل ضمن معمارية النص على مستوى هذا المكون، كما ينطبق ذلك على باقى الشخصيات المهاجرة :" لننظر مثلا إلى مخلوق كتولستوى .. يتنازل عن أملاكه، ولقبه، وثروته، وعائلته، وحياته القديمة التي درج عليها منذ نعومته .. يهجر كل ذلك، في سبيل مبدأ .. ليموت على قارعة الطريق كمتسول .. كما يموت الشحاذون .. والعباقرة .. لننظر .. إلى مثل هذا الإنسان .. ثم لنهز

رؤسنا .. ونتثاءب، ونغوص في أوحالنا .. أكثر .. فأكثر .. ماذا يهمنا من كل ذاك ؟ هل تعرف ياصديقى .. لماذا نعجب .. غالبا .. بالمحبين الصادقين ؟.. (الرواية ص ١٨/١٩).

ومصدر الإعجاب هذا الذي يتساءل حوله السارد، ويقدم رأيه فيه، يتأتى من إدراك جوهر بنية المفارقة المصورة في النص، فهذه الشخصيات المهاجرة إلينا، أو نحن الذين نسعى إلى الهجرة نحوها، يتأتى في قدرتها على إيجاد حلول لتلك المعادلات الصعبة بين الحياة والواقع، والسؤال المتعلق بكيفية الجمع بين الواقع والمأمول وجعل الحكى لديهم ملهما لتصرفاتهم وأفعالهم .." إننا نعجب بهم .. لأنهم يفرضون حياتهم الداخلية، على حياة المجتمع الفاسدة .. لأنهم يسهرون طوال الليل، ويبكون طوال النهار .. " ويسرحون " ويحملقون إلى الناس .. ويلبسون طربوشين أحدهما فوق الآخر ويلبسون فردة من حذاء اسود وفردة أخرى من حذاء اصفر فاقع زاه .. لأنهم يحيون حبهم .. لهذا هم عظماء .. ولهذا هم يحققون قمة الحياة الإنسانية .. لأنهم - في هذا الطور - يصبحون أنداء الفنان .. والمتصوف .. والفيلسوف .. ولكن .. هل تعرف أي ضعف إنسانى فينا جميعا ؟ نعم .. إنك تعرفه " (الرواية ص ١٩).

ويتيح السرد التنويع في بنية المفارقة، حين يذكر حالات إضافية وشخصيات هي وعاء لامتصاص عوالم المفارقات والتناقضات، مثل: نموذج " الفتاة المصرية " كشخصية شائعة، والتى تتشخصن فيها هذه المفارقات التي يحكى عنها، وتحكى عنها شخصيات الرواية، وتعارضها شخصيات مهاجرة عبر تجسد سلوكات وقيم مغايرة كما

هو سائد ومنتشر.

هذه الفتاة متخرجة من مدرسة راقية، جميلة المظهر معجبة بالشعر وقارئة لكتب توفيق الحكيم وتتذوق الحياة، تتزوج فتى أنيقا وراق، ومع ذلك ستنفض كل هذا ،أى قصائد الشعر ورسائل الحب وأصبحت تتضايق من الأحاديث الفلسفية، والفن وسحر الحب والحياة، بعد أن انغمست في علاقات ومجتمعات مغايرة، حيث أحاديث المراقص والخطوبات والأخبار المبتذلة، ووجه المفارقة أن هذا التحول في هذه الشخصية في انبنائها الفكرى والاجتماعى والحياتى وحتى الفيزيقى بعد أن مالت إلى السمنة، هو مصدر احتلالها لمواقع وأدوار اجتماعية جديدة، وهذا التحول الذاتي، يمكن أن يكون هجرة داخلية ذات صبغة جماعية قلبت مسار هذه الشخصية، وبالتالى فما يمكن أن يكون " سيئا " لشخصية معينة، يكون مقبولا بل هو منطلق " الإلهام " والوجاهة الاجتماعية .

هذا التحول يتابعه السارد في ضوء ما يحصل للشخصية من انغلاقات وتغيرات وهي التي تمس المجتمع في علاقاته وقيمه المكرسة للزيف والرياء، والنقمة مثل الهشيم، وبذلك فإن مأساة هذه الشخصية كذات، هي نواة سردية، لمأساة شاملة يتخبط فيها المجتمع برمته، يقول :" ثم .. بعد عشر سنوات .. تعال نبحث عن فتاتنا .. عاشقة الفن والحب .. والجمال .. تجدها قد أصبحت سيدة "عظيمة"، ضخمة، إما متأنقة أناقة التكلف والكبرياء .. تضع على وجهها .. غالبا .. نصف دكان "الجمال " وتتحدث كثيرا .. عن أشياء تافهة .. عن حلى في الغالب .. وأصناف الدهانات الجديدة .. وأما "

ست بيت " تلد .. وتجلب لصغارها .. وتعنى ببيتها .. وسمنها .. وزيتها .. " (الرواية ص ٢٠).

وهذا ما يعكس تلك الأزمة الحاصلة بين الذات والعالم في مفارقات سردية متوالدة بحجم هذا التناقض والتوتر، وهذه النبرة "اليائسة " المفارقة، هي جزء من بنية عامة لشقاء الوعي، والتى لايمكن أن تفهم إلا من داخل باقى عناصرها، كامتداد لحكايات النص وفاعليته الدلالية التي لاتتوقف عند نقطة ثابتة بل تتحدد مداليلها عبر محطات ودرجات التلفظ وصيرورته، فشخصية الفتاة المصرية المتحولة، هي جزء من بنية النص، وجزء من بنية " مجتمع النص " حيث ندخل مباشرة في حوار مع السارد، الذي يجادل ذاته والعالم، ومواقف مثل هذه الشخصيات.

يقول: " هل تصدق .. إننى اشعر بندم مر .. وبأسف لاذع .. حينما أحدث زميلا .. أو أقرأ جريدة .. أو أجلس في مجلس عائلى عادى .. أو أذهب إلى دار سينما .. أو أكتب محاضرة .. أو أخرج لأمشى في الشمس قليلا ؟ .. وإننى أشعر بيأس .. وبخيبة مريرة .. حينما أنام .. وحينما أستيقظ وحينما آكل، وحينما أحيى .. باختصار .. ؟ إننى أحس في عمق مخيف قاتل .. إن هناك شيئا آخر غير كل هذا يطلب منى .. في صوت مميت .. أن أحيى فنى .. أو أن أموت .. شيئا عميقا .. قويا .. جبارا .. حقيقيا ..

نعم إن العلاقات بيني.. وبين الحياة ليست على ما يرام .. هناك سوء تفاهم كبير.. ولذلك فأنا لست مسرورا من نفسي – أصدقك القول – على الإطلاق ..؟ (الرواية ص ٢١/٢٢).

هى إذن هجرة للشخصية الروائية، لكنها أيضا هجرة في الذات والتاريخ والمجتمع والحياة، وهجرة في الزمن والسرد، حيث إن تكون النص يشاكل تكون شخوصه، وعوالمه ومتخيلاته، في صيرورة معقدة لتقنية النص وشعريته ومحكياته المتنامية والمتداخلة .

واللافت أن هذه الشخصيات المهاجرة، تعود أصولها، إلى كل الأنواع والأصناف، فلسفية، ثقافية، تاريخية، دينية، سياسية، روائية، شعرية، فنية، صوفية، علمية، أسطورية، خرافية، متخيلة، واقعية، غامضة، واضحة، ناقصة، مكتملة، تتعايش مع شخوص روائية أخرى، وتحاصر وتطوق وتزاحم بعضها البعض، إنها شخصيات غير مستقرة وفاقدة للثبات في تبدلاتها وتلاشياتها، التي لاتطمس مصائرها، أي أننا أمام نص محول، يكتب حكايات وقصص جماعية بسرودها المتطورة إلى مالا نهاية . وهذا ما يجعل هذه النصوص والحكايات التي تضم شخصيات مهاجرة من مئات السنين، ذات قيمة جمالية، ليس لأنها .. مستحوذة ..على الذاكرة والزمن والفضاء، وإنما لأنها بكل، وزنها، هذا ومكانتها ومرجعياتها، مخلوق فكرى حياتى عاطفي، يتحول في النص، ويضيف له، ويتعيش من ديناميته.

وفى هذا الصدد يمكن أن نتعرض لأمثلة متنوعة، تنوع محكيات النص ومصادفاته الحياتية، وصراعات شخوصه مع الذات والواقع.

يحكى السارد ما يلي: "اما كازانييف الفيلسوف الشاب بطل المقاومة الفرنسية ضد النازي، وجرينييه أستاذ ألبيركامي، وليدل، وانرايت (صاحب "السنة الأكاديمية") فلعلهم جاءوا فيما بعد، أم

إننى أخلط بين التواريخ ؟ ماهم، وهو أنا عقلى دفتر، كما لا أنى أقول؟ ولعلنى أيضا اخلط بين الأشخاص، منابعهم ونوازعهم سواء" (الرواية ص ٤٤).

وهكذا تتواجد شخصيات من حقول مختلفة في مقتطف سردي واحد، وهي صورة مجزأة أو صغرى من تركيب شامل يضم كل هذه الشخصيات .

فهناك شخصيات مهاجرة ذات روح فلسفية مثل: أفلاطون، وأرسطو، وهيجل، من عصور قديمة، ومن العصر الراهن.

يقول :" فيم كنا نتكلم ؟ أنت تعرف .. فلسفة أدب .. وفن .. الخ، كان يتكلم عن الفن .. والفنان.. بالنسبة للحياة.. وعن " الفكرة الإنسانية "وعن " السبب الكافي" وعن فكرة اللامتناهي، وعن غائية الفن وتصوف الفلسفة، والانتشاء الصوفي، والصمت الروحي، وعن اعتدال أر سطو.. والأدب الروسي، والسيريالزم والاجتماع، وعن إدراك الغاية، وعن فلسفة الحقيقة" (الرواية ص ٥٢).

ويضيف السارد :" أخذ يتم بعض حديث الليلة الماضية، فتكلم عن خصائص الفن .. وعن مزيفى الفن، وعن فن طاغور، وعن فكرة أر سطو عن المقولات، وعن كتاب لإسماعيل ادهم " لماذا أنا ملحد ؟" (الرواية ص ٥٣).

"ولم يكتف .. بل قال لى انه يهمه أن اكتب له، وأعطانى عنوانه، وأعطانى كتاب " جمهورية أفلاطون " (الرواية ص ٥٤).

"كان هناك رضوان القفاص، وأنطوان، وفوزي، وأحمد قنديل، وطبعا فتوح القفاص الذي دهشت لأنه كان صامتا، لايفح ولا يلعلع،

يصغى إلى أخيه رضوان الغارق في شرح قضية الفمنولوجيا وكيفية انحدارها من هيجل، وكان واضحا انهم لا يسمعون له إلا بنصف أذن فقد كان تكنيكيا جدا في مصطلحاته التى لقنها حديثا في الكلية على يدى يوسف كرم ونجيب بلدى وكازنييف " (الرواية ص١٢٨).

قبل أن يستمر في التعليق قائلا: إذ يحاول أن يثبت - بصوت عال - أن الفمنولوجيا عرفها أبو حيان التوحيدى قبل أن يعرفها هوسرل .

كانت غزارة قلوبنا حارة " (الرواية ص ١٢٩).

فهذه الشخصيات كأنها تفتح حوارا فلسفيا ومعرفيا، وكما يقول ابن رشد :"وأن يستعين في ذلك المتأخر بالمتقدم، حتى تكمل المعرفة، فإنه عسير، أو غير ممكن أن يقف واحد من الناس، من تلقاء نفسه وابتداء، على جميع ما يحتاج إليه من ذلك . كما انه عسير أن يستنبط واحد جميع ما يحتاج إليه من معرفة أنواع القياس الفقهي، بل معرفة القياس العقلى أحرى بذلك"[٦٢].

ومن الفلسفة إلى الأدب والرواية والشعر، نقرأ هذه المقاطع :

- " .. كما نقرأ في شرفة بيت شارع أبو المجد ترجمات لشعر بودلير، هل كان سامى هو الذي ترجمها من الفرنسية، أم كانت منشورة، أم كانت من عامل ناصف وصفى ؟ أو شخصيات أخرى :

- أما الكتب التي تطلبها مني، فلن أبعث لك منها سوى كتاب برناردشو، لأنك في حاجة إليه.. هو وحده.. ولكن ليس الآن.. وإنما.. في وقت.. في وقت آخر.. قريبا بالطبع.." (الرواية ص٢٢).

- قرأت اليوم " جان دارك " لجورج برناردشو، مسرحية من الأسس التي وطدت عليها شهرته ودعم خلوده ،، فهو من غير شك في صف العباقرة الذين يفرضون على الزمان وجودهم فرضا ،، وما أظنه كان يغلو حين قال متهكما، أو جادا، حينما دعى إلى الإذاعة عن شكسبير انه وحده الثانى بعد شكسبير .. " (الرواية ص٤٩).

- شرع يتحدث عن أمانيه في الأدب المصري، ورجاؤه أن يظهر أدب مصرى حق، يعبر ببساطة وصراحة وصدق عن الروح المصري الذي لم يجد أديبا واحدا يعبر عنه، كما عبر طاغور عن الروح الهندي، وكما عبر أدب الفراعنة عن روح الفراعنة ".(الرواية ص٥٣).

- "كنت أتصور أنني لم أجد في حياتى كلها إلا صفير الرياح بين السحب المتجهمة ثم ها هو ذا صديقى يقارننى بطاغور، ولو على سبيل التمنى " (الرواية ص ٥٤).

- إذا كنت لا تريد أن تكون طبيبا يربت على الأكتاف في الطرق، فكن إذن كدون كيشوت تهاجم كل من تقابل في الطرق" (الرواية ص٦٦).

- "أى مأساة من مآسى الصداقة، والخيانة، والوفاء والكبرياء، والنبل والحساسية والحيوانية مأساة جديرة بشخص كالشاعر راسين أو كورني، يصرخ فيها البطل، ويبكي، ويهتف، ويملؤها الكاتب بعلامات التعجب، وقطرات الدموع!!"(الرواية ص ١٠٦٦).

- "قرأت منه، مثلا " آلة الزمن " ل.هـ.ج، ويلز، في طبعة مجلدة بغلاف بنى مذهب الكعب، وترجمات بالإنجليزية لروايات أناتول فرانس، " دليل المرأة إلى الاشتراكية، لجورج برناردشو، و" سندباد

مصرى "لحسين فوزى يوم صدوره، وغيرها كثير " (الرواية ص ١٠٢).

"نعم .. نعم .. إننى قاس .. قاس إلى حد عجيب .. عليك .. وعلى نفسي.. قاس .. لأن الألم يدفع المرء إلى القسوة، والى الجنون .. إن التعاسة تستطيع أن تحيل الحياة جحيما".

منسحقا إنها " كما قال تشيكوف .. تفرق بين المرء والمرء .. وتترك المرء وحيدا .. في عالم كبير موحش .. جامد مخيف .. وأنا .. لقد كنت تعسا .. ولذلك صرت أنانيا .. قاسيا .. مخبولا .. الصديق الوحيد .. الذي فهمني .. كأقصى ما يستطيع البشر أن يفهموا، لأننا.. لا نستطيع أن نفهم أنفسنا" (الرواية ص ١٤٥).

– عبر قنوات نظيفة تحت الأرصفة التي تلمع من النظافة ولجريان الماء صوت انسياب بهيج المطر يسقط عليك رذاذا ثم قطرات مدورة لها وقع وثقل وأنت تمسك بيدها لكى تصلا إلى باب أوتوبيس محطة الرمل - كليوباترا وتضغط بيدك على ظهرها الرقيق " (الرواية ص ١٦٠).

– إن الذي يهدم خرافة ما .. يقيم له وثنا آخر يعبده .. خرافة أخرى .. قد تكون أكثر قسوة وأكثر جمودا واكثر بشاعة .. ان برجسون مثلا .. يحطم أوهاما قديمة .. لكى يضع لنفسه أوهاما – أو حقائق – أخرى يسميها " الحياة " (الرواية ص .(173

– أناتول فرانس – مثلا – هو ذا مخلوق "ليس يدرى" بكل بساطة، قد تكون هناك هذه الأوهام، وقد لا تكون.. ليس يدرى.. ولا يستطيع.. قد يحدث أي شيء، وقد لا يحدث، لكننى لا أستطيع أن

احدد.." (الرواية ص ١٧٣/١٧٤).

– والحديث متصل وصاف عن الأدب المصري - والعالمى - وعن محنة أهل الريف وعن الروح المصري الذي لايسحق ولايموت، وتفصيلات طويلة وحماسية منى عن دقائق تاريخ الثورة البلشفية والخلافات بين ستالين وبخارين وتروتسكى وانتحار ماياكوفسكى ومحاكمات موسكو ١٩٣٦، وكان يصغى إلى بذوق و أدب، وصداقة، ومن غير أدنى اقتناع أوتورط " (الرواية ص ٧٢).

– فى هذا الموقع مازال حيا أو وزير سيدنا الحسين حتحور مارجرجس والسيدة زينب ستنا دميانة، لم يمسهم عنف الظلام ولا دوى قنابل الديناميت والكلام، ليسوا أطيافا بل هم معي، الآن، هنا ،أهل البيت، وما أبعدهم فيما يبدو، أيضا، لا، ليسوا بعيدين" (الرواية ص ٧٣).

– وقد حصلت من كثير منهم على معلومات لها قيمتها عن أمور كثيرة كنت أود معرفتها .. وهم على العموم شباب ظرفاء مثقفون ثقافة عالية .. يشتركون جميعا في السخط على هتلر، ويكادون يرددون عبارة واحدة هي I WISH HE IS DEAD (الرواية ص٧٧).

– هل تعرف رأى اينشتاين: أن الكون، الكون كله، أشبه شيء بكرة محدبة، يقع فيها ما لا عداد له من الإجرام، من الداخل، أما في خارجها فلا شيء إلا الفراغ، بل الفراغ كلمة لا تفى بوصف ما يقع خارج هذه الكرة المحدبة، والكون دائما يتسع، يتسع ويكبر، كيف؟" (الرواية ص ٨٧/٨٨).

– يقول اينشتين إذ ذاك: أن الكون أشبه بقوة عقلية ذهنية، فهل للقوى العقلية حدود ؟ .. هل يمكن أن تتسع، وتتسع، على حساب ماذا ؟ لا شيء .. فليس هناك بالطبع شيء خارج القوى العقلية، لا فراغ ولا عدم .. وهذا لا يمنع اتساعها وتمددها، هكذا الكون كله، يتسع دائما واستمرار .." (الرواية ص ٨٨).

" ..لكنه لم يتكلم إلا على الريف المصري، وعن " نفسية " الريف المصري فهو يعتبر أدب تيمور، ادبا صناعيا، وأدب محمود كامل أدبا بورجوازيا أي انه أدب العامة أو الطبقات الوسطى العادية، وتوفيق الحكيم له أدب لا شخصية له، أدب لانكهة له.. أدب يستطيع أن يغير من أسماء أبطاله فيصبح أدبا فرنسيا مثلا أو إنجليزيا أو ألمانيا، لأنه ليس هناك الروح المصري .. ومذكرات نائب " رواية مائعة .. أما عودة الروح فهو لم يقرأها ..

ولكن أنا – أنا – في كل العناصر الكافية لإنتاج أدب مصرى إنساني، يا للسخرية،، ! (الرواية ص ٥٥).

– وقصة فيروز شاه ابن الملك ضاراب بمجلداتها الأربعة، وسيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذى يزن البطل الكرار والفارس المغوار صاحب البطش والاقتدار المعروف بالغزوات المشهورة والفتوح المأثورة، في مجلداتها المغلقة بورق كرتون ملصق عليه صفحة الغلاف الخارجى الباهت الصفرة أو الشاحب الحمرة، أو الأبيض الفاتح الخضرة كعوبها الحمراء الزرقاء القماشية مشبكة مغراة " (الرواية ص٩٦).

وتبين هذه المتواليات مدى تزاحم وتراكم هذه الشخصيات

المهاجرة، وهو ما حذا بنا إلى استجماعها وجعلها متقاربة من بعضها البعض، لاستيضاح القيم الجمالية لهذه الشخصيات المهاجرة، ومدى أهميتها ووظائفها السردية، كشخصيات ساردة ومسرودة (برناردشو، كازنيف، البيركامي، بودلير، أرسطو، طاغور، أفلاطون، هيجل، أبو الحيان التوحيدي، تشيكوف، المسيح، كيلوباترا، برجسون، اناتول فرانس، بن دى يزن، ويلز، توفيق الحكيم، دون كيشوط، ستالين، تروتسكي، ماياكوفسكي، سيدنا الحسين، السيدة زينب، هتلر، اينشتالين، القط اللالهي، نوت، ابن رع، توت، والإله هرموبوليس..).

يترتب عن هذا، العديد من الأسئلة من مثل ما العلاقة التي يمكن أن تجمع بين هذه الشخصيات المهاجرة وكل الشخصيات الموجودة في الرواية؟ وإن كانت المعادلة التي يمكن أن تختصر شخصيات الرواية في إطار تركيب تقاطبى ثنائي، لا يمكن أن تلم بكل مستويات الرواية، وبذلك يمكن أن نتساءل أيضا، لماذا استدعاء أو حضور كل هذه الشخصيات؟ وهو المحفل الذي يدفعنا إلى التساؤل حول هذه العلائق بين هذه الشخصيات المهاجرة؟ إذ ما الذي يمكن أن يجمع مثلا، بين أفلاطون وأرسطو، وهيجل، من جهة، وبين ستالين، وتروتسكي، وهتلر، أو بين أينشتاين وبين سيدنا الحسين والسيدة زينب.. الخ .

يمكن القول أن هذه الشخصيات هي جزء من مكونات الرواية، كبنية من ضمن بنيات أخرى، وهي بنية تشكل خلفية أساسية للرواية أي ما يمكن أن نسميه بالبنية / النص، لما يتضمنه من ثقافات غربية

ويونانية وعربية، أي ما نجمله في الثقافة الإنسانية كمعطى عام بما فيه من اختلاف وتفاعل حضارى .

إن بنية الشخصية المهاجرة هذه تتيح للرواية توظيف تقنيات عديدة أهمها :

- الاستذكار المباشر والضمنى Implicite
- الجمع بين شخصيات الرواية زمانيا ومكانيا وتقنيا
- الاستشهاد Citation بأيقونات وأقوال وأفكار ومقتطفات نصية وشفرات Codes وطروس تخييلية منتجة للمعنى.
- ربط هذه الشخصيات الثقافية والفكرية بملامحها العامة وانشغالاتها ومستوياتها النصية.
- عرض عناوين كتب ومؤلفات كمسرود نصى وعتبات Seuils قابلة للقراءة.
- التعليق على هذه الشخصيات الروائية بالارتكاز على مبدأ الغيرية .Altérité
- تقمص الشخصية الروائية، في بعدها الفكرى والجمالى وليس الفزيقي
- تماهى بعض شخصيات الرواية مع شخصيات أخرى مهاجرة في النص .
- تنوع تيمات السرد وتبنينها Structuration تبعا لتجلى Manifestation تنضيدات وتراكبات Superpositions أقوال الآخرين Dire d'autrui بشكل حوارى Dialogique.
- الشخصية الروائية المهاجرة شخصيات متحولة

- تسريد هذه الشخصيات بأشكال غير ثابتة وغير قارة في تمظهراتها Configurations الايديولوجية والثقافية والعاملية ونمذجاتها Modélisations على مستوى الدلالة Signification.
- لا يتم التركيز على السير الذاتية لهذه الشخصيات، وإنما على مواقفها وأفكارها، وما يمكن أن تضفيه على الحكى من جمالية وصورة Figure رمزية.
- تكييف مواقف هذه الشخصيات مع أجواء الرواية وملفوظها Enoncé التخييلي.
- هذه الشخصيات: تتوزع إلى شخصيات مهاجرة وشخصيات مهجرة، وشخصيات تهجيرية .
- تعدد الأصوات Polyphonie وتعدد الدلالة Polysém-ie للمتوالية السردية Séquence narrative الواحدة.

هوامش الباب الثالث: الفصل الأول

١) من بين رواياته: (رامة والتنين) ١٩٧٩، (الزمن الآخر) ١٩٨٢، (محطة السكة الحديدية) ١٩٨٥، (وأضلاع الصحراء) ١٩٨٧، (يا بنات إسكندرية) ١٩٩٠، (مخلوقات الأشواق الطائرة) ١٩٩٠، (حجارة بوبيللو) ١٩٩٣، (اختراقات الهوى والتهلكة، نزوات روائية) ١٩٩٣، (رقرقة الأحلام الملكية) ١٩٩٤، (أبنية متطايرة) ١٩٩٤، ثم، حريق الأخيلة التي صدرت سنة ١٩٩٤.. إلخ .

2) FORSTER (Edward Morgan) : Aspects of the novel ?1968

3) TODOROV (T) : " Les catégories du récit littéraire" communications 8? (ibid) p.138

4) HAMON (Ph) : Poétique du récit (Op. cit)

HAMON (Ph) : " pour un statut sémiologique du personnage " (Op. cit)

5) HAMON (Ph) : " Pour un statut sémiologique du personnage " (Op. cit) p.115.

6) HAMON (Ph) : " pour un statut sémiologique du personnage " (Op. cit) p. 115

7) HAMON (Ph) : (Op. cit) p. 116.

٨) المزدوجتان من وضعنا، لأن المؤلف يكتبها بخط مغاير عن خط النص

9) HAMON (Ph) : (Op. cit) p.116

10) HAMON (Ph) : (Op. cit) p.116

11) BARTHES (R) : Introduction a L'analyse structurale des récits

(Op.cit)

12) LINTVELT (J) : Essai de typologie narrative le point de vue théorie et analyse? José corti? 1981

13) COURTES (J) : Introduction a la sémiotique narrative et discursive Hachette université p. 94.

14) ibid p. 94

15) COURTES (J) : ibid p. 94.

16) ibid p.95

17) ibid p.95.

18) ibid p.95

19) GRIEMAS (A.J)? COURTES (J) : Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage ? Hachette ? Paris ? 1991

- Du sens II seuil ? Paris ? 1983 ? p38

ومؤلفه، وهو الكتاب الذي يعتبر من الأبحاث المؤسسة للنظرية السيميائية، حيث يطرح الكثير من المفاهيم، التي تكشف عن آليات المعنى ومظاهره مستندا في بعضها إلى عالم اللغة دى . سوسير.

20) GRIEMAS (A.J) ? COURTES (J) : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage Hachette ? Paris ? 1979 ? p.259

21) ibid p. 382.

22) COURTES (J) : Introduction a la sémiotique narrative et discursive p.95.

23) ibid p. 95.

24) ibid p. 95.

25) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski (Op.cit)

٢٦) هـذا المفهـوم استعمله: عبد القـاهر الجرجانى في مؤلفه دلائل الإعجاز (المصـدر السـابق) ص ٨١/٨٢.

27) COURTES (J) : (Op.cit).p.95

28) JAKOBSON (Roman) : Essais de linguistique générale (Op.cit)

يميز رومان جاكسون بين الرسالة Message والرمز، ويذهب إلى أن الرسالة تمزج بين أطراف الرسالة والرمز وهو ما عبر عنه ب " قواعد الشعر وشعر القواعد " وهو يعنى بذلك الوسـائل التعبيرية الشعرية في اللغة، وقد وضع المراحل التي تمر منها الرسالة .

Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire.

29) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski (Op.cit)

30) ibid

31) ibid

32) ibid

33) ibid

34) HAMON (Philippe) : (Op.cit) p.117

35) FELMAN (shoshana): La folie et la chose littéraire seuil ? 1978.

36) HAMON (Philippe): (Op.cit)p125

37) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski (Op.cit)

38) HAMON (Philippe): (Op.cit)p125

39) WELLEK et Warren : La Théorie littéraire ? trad. francaise ? paris ? seuil ? 1971? p 208.

40) HAMON (Philippe): (Op.cit)p125

41) LOTMAN : La structure du texte artistique trad ? francaise ? Paris Gallimard ? 1973 ? p.346 et 349

42) GREIMAS : du sens (Op.cit)p. 188/189

43) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski (Op.cit)

44) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski (Op.cit)

45) BOUREAU (Alain) : " Le récit réversible " Poétique ? 4.44? 1980.

46) LA PLANCHE (J) et PONTALIS (J.B) : " Le temps modernes " n : 215? avril 1964

" Fantasme originaire ? fantasme des origines? origine du Fantasme "

47) CATHERINE clément (B) : Le pouvoir des mots symbolique et idéologique. coll. Repères? 1973 - p. 124.

48) FREUD : Le mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient ? Paris Gallimard ? 1953.

49) HERBERT (Thomas) : Remarques pour une théorie générale des idéologies p. 74/92.

٥٠) ابن الجوزي: ذم الهوى، دار الكتب العلمية بيروت ص ١٨.

٥١) ابن الجوزي: ذم الهوى ص ١٨.

52) FREUD (S) : Nouvelles conférences sur la psychanalyse Gallimard p. 99/100

٥٣) ابن عربي: فصوص الحكم، النص السابع والعشرون، تحقيق ذ ابو العلاء العفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت ص ٢١٤/٢١٨.

٥٤) ابن عربي: نفس المصدر ٢١٧.

55) LEVI - STRAUSS (Cl) : Anthropologie structurale Paris ? 1958

٥٦) كلود ليفى ستروس: مقالات في الإناسة من اختيار ونقل: د حسن قبيسي، بيروت، دار التنوير ١٩٨٣، ص٤٧.

٥٧) صمويل هنرى هوك: منعطف المخيلة البشرية، بحث في الاساطير ، ترجمة صبحى حديدي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع ١٩٨٣، ص٩.

٥٨) تـومـاس بـلـقـش: عصر الأسـاطير ترجمة رشدى السيسى - القاهرة النهضة العربية ١٩٦٦ ص١١.

59) DONBROVSKY (Serge) : Pourquoi la nouvelle critique Paris ? mercure de France ? 1966?p. 96.

٦٠) يمكن العودة إلى الكتب التالية :

HEIDEGGER (Martin) : Chemins qui ne mément nulle part idées - Gallimard 1962 (pour la traduction francaise.

GADAMER (Hans gorge) : Vérité et méthode (les grandes lignes d'une herméneutique philosophique). Ed du seuil - Paris 1976.

ADORNO (T.W) : Théorie esthétique Traduit de l'allemand par

Marc par jimenez Paris - klincksiek - 1982.

61) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski (ibid)

٦٢) ابو الوليد بن رشد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية ص ٢٥/٢٦.

الفصل الثانى

التعدد اللغوي

١-٣- التعدد اللغوي:

يرى بيير فكتور زيما[١]، أن تحديد مفهوم سوسيولوجيا النص الأدبي، ينطلق من مقاربة تسعى إلى تفادى بعض الأوهام الخاصة بالمضامين وأوهام المقاربات الميتافيزيقية، أي تجاوز الاعتقاد بأن النص الأدبى أو الرواية، تشير مباشرة ،على غرار لغة التواصل إلى حقيقة سوسيو - تاريخية معينة لكنه يؤكد على أهمية اللجوء إلى بعض المظاهر المباشرة للنص التخييلي، وذلك للاضطلاع بوظيفة مقارنة نصوص تقريرية، مع نصوص أخرى غير تخيلية من نفس الفترة .

وفى هذا السياق يمكن فهم الوهم الميتافيزيتي، الذي يفترض بنية مفهومة أحادية الدلالة، غير متوافقة مع نص مدين بوجوده وبقائه التاريخى لتعدد دلالات دواله.

وهكذا فإن سوسيولوجيا الأدب لن تصبح سوسيولوجيا للنص إلا بجعل البنيات الخارجية عن النص بنيات لسانية[٢].

إلا أن الدفاع الكلاسيكي، كما يذهب إلى ذلك زيما المتمثل في المحاولات الرومانسية والسريالية، عن الجملة الأفضل تركيبيا له وظيفة اجتماعية الغرض منها تذويب بنية الجملة وتحرير الكلمة، من الإكراهات النحوية، وذلك بتطبيق المعيار الاجتماعى والتطبيقى بنوع من الانسجام التام، ثم تثبيت وجود الفرد بكل خصوصيته، في المشهد.

وقد وجه أحد ممثلى الكلاسيكية الجديدة شارل مورا انتقادات إلى الكتاب الرومانسيين، يكشف فيها عن الرهانات السياسية التي تقع من خلال حصرها في الإطار اللغوى الأسلوبي، وإذا كانت الرومانسية قد أعلت من شأن الكلمة فإن مناهضة مورا للفردانية ودفاعه عن "الجماعة والمجموعة" الاجتماعية، غالبا ما تفهم أنها رفض لمسألة الحرية الفردية في النص، لقد انتبه رولان بارت[٣] بشكل لافت إلى الوظائف الثقافية والأيديولوجية للنحو، وعلى الخصوص التركيب الجملتى syntagme et phrastique.

ويرى في لذة النص، أن الجملة ذات طبيعة تراتبية وتتضمن إكراهات وترابطات وتفاعلات داخلية[٤].

كما تعتبر جوليا كريستفا[٥]، أن كل نشاط إيديولوجى يقدم على شكل نصوص منطوقة ذات تركيب كامل.

.. ومن ثم فإن تشكيل النص، حتى ولو أمكن إدراكه من خلال اللغة (بالمعنى البنيوى أو التوليدى)، فإن تشكيل النص، يبدو في شكل قاعدة حاملة للغة، وهي ما نشير إليه بمفهوم بيئة النص، ونعنى بذلك اللغة التي تستعمل للاتصال[٦]..

ويدافع منظرو الواقعية الاشتراكية، عن الترابط المنطقى والبناء النحوى في إطار استطيقية كلاسيكية هيجيلية - كما يؤكد زيما في كتابه من أجل سيوسيولوجية النص الأدبي، والذى تتعارض فيه الحقيقة النسقية مع الخطاب المفتوح والحواري.إلا أنه لاينبغى إغفال أن البنيات الميكرو نحوية والميكرو سردية تكتسى أهمية بالغة على مستوى سيميائية الخطاب، مع الأخذ بعين الاعتبار الوظيفة الاجتماعية والإيديولوجية للجملة، لأن البنية السردية لنص أدبى أو رواية، أو نص نظري، تشكل عالما متجانسا ومستقلا عبر المحاكاة، وإعادة إنتاج الحقيقة ،أو تجاوزها .

إن الذي يروى أحداثا تاريخية مثلا، يدعى أن خطابه يطابق الحقيقة أو إنه يشبهها وهذا الادعاء له أسباب نفسية واجتماعية (حيث يتحدث السارد عن مصالح محددة) ويلعب دورا مهما في تعارض الخطابات والنزاعات الخطابية.

ومع ذلك فإن كل خطاب حول الواقع ما هو إلا خطاب ممكن، فكل الرسوم المختلفة البيانية والسردية في الرواية لا تتطابق مع مراجعها " الأصلية" إنها بيانات نصية محتملة، وهذا ما يطرح على مستوى دينامية الخطاب الموقف المتخذ من طرف الفاعل السردي إزاء خطابه كبناء سيميائى ونحوى يحمل في طياته مصالح فردية وجماعية.

وأخذا بمفهوم بيولوجيا النص كما يراه زيما[٧] فإن سوسيولوجية النص تنطلق من فرضيتين اثنتين متكاملتين:

الفرضية الأولى: تؤكد على عدم وجود للقيم الاجتماعية بمعزل عن اللغة والوحدات المعجمية.

الفرضية الثانية: وهي أن الوحدات المعجمية السيميائية والنحوية تحوى بدورها، مصالح اجتماعية واقتصادية وسياسية.

وفى هذا السياق ألح PECHEUX Michel، على الطابع الاجتماعى للكلمات، مختزلا صراع الطبقات والفئات الاجتماعية في الصراع بين كلمة وأخرى، وهو ما اعتبره زيما[٨] أنه طرح فيه بعض المبالغة، لكن صراع الكلمات المفترض بإمكانه أن يبين أن الوحدات المعجمية تحمل بصمات المصالح والصراعات الاجتماعية.

وبالرغم من كل التطابقات السياسية والميتافيزيقية لعدد من الكلمات فإنه تظهر استحالة وصف العلاقات بين اللغة والمجتمع على المستوى المعجمى كعلم حسى وتجريبي.

إن النظرية السوسيو لغوية المعاصرة تتغيا استبطان الخلفية الاجتماعية للغة كآلية للمراقبة للحقيقة الفيزيائية واللغوية والإرسالية وما يمارسه المجتمع من تصورات ومراقبة التجارب أو التصورات الواحدة أو المتعددة . لقد سبق لكل من لوكاتش، واد ورنو، وكولر، أن طرحوا فهما لعلم الدلالة والنحو كأفعال اجتماعية لإقامة علائق بين النص الأدبى وسياقة الاجتماعي.

وفى إطار القراءة السوسيو لغوية الحديثة، التي تمتح من الأبحاث السابقة والمفاهيم التي تبلورت عبر عقود من الزمن، يمكن

القول إننا نحاول تمثل المجتمع على مستوى اللسانى .

وفى هذا السياق انطلق زيما من نموذج تحليلى تحدث فيه أحد ممثلى البنيوية موكاروفسكى[٩]، والذى اعتبر أنه يمكن تقسيم اللغة كمجتمع، في مرحلة تاريخية معينة، إلى عدة لغات أو لهجات جماعية وجهوية وفى مقال يكتسى أهمية خاصة بالنسبة لسوسيولوجيا النص تحت عنوان: ملاحظات حول سوسيولوجية اللغة الشعرية ١٩٥٥، حلل MUKAROVSKY، الأسلوب الشعبى للكاتب التشيكى يان نيرودا yan NERUDA، مع محاولة شرحه في إطار سوسيو لغوى خاص حيث يعتمد في تحليله هذا على الفكرة الشكلانية القائلة بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يمكن أن توصف إلا على المستوى اللغوى وبخلاف الشكلانيين الذين ينطلقون من الفكرة التي ترى أن البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقانونية تؤثر على السلسلة الأدبية. يذهب MUKAROV-SKY[١٠] إلى أن المشاكل الاجتماعية ملازمة لبنية النص الأدبي، ويؤكد على أن عناصر النص تقوم إلى جانب الوظائف الخيالية بوظائف اجتماعية محددة، وأن كل ما يتضمنه العمل الشعرى يمر حتما عبر اللغة كوظيفة وسيطة ملتصقة بالمجتمع.

ويأخذ يان موكاروفسكى[١١] بعض المسلمات عن دوركايم DURKHEIM الذي يتجه تحليله إلى مستوى معجم اللغة، ويعتبر المجتمع هو مجموعة متجانسة نسبيا كذاكرة جماعية مع تجاهله لمبدأ سيطرة العلاقات السياسية والاقتصادية والصراعات بين المجموعات والطبقات الاجتماعية.

وتعتبر مساهمات يان موكارفسكي، مشابهة لسوسيولوجية النص الأسلوبية كما يتناولها ماتورى MATORE وسوسيولوجية المفردات والمجتمع مع لويس فيليب ١٩٥١ إلا أن باختين[١٢]، صاغ منظورا متطورا للعلاقة بين اللغة والمجتمع، حيث يرى أن الصراعات الاجتماعية ومصالح المجموعات، كما تعكسها اللغة هي مجموع بنيات تاريخية متغيرة وتحولاتها ناتجة عن الصراعات الاجتماعية التي تصاحبها، وليست نظاما جامدا مغلقا، ويمكن أن نعيد طرح السؤال مع زيما، المتعلق بمفهوم اللغة الجماعية والمقصود بلغة المجموعات وما هي هذه الجماعات المقصودة.

فهل يمكن أن نفكر في هذه الأسئلة من منظور مار W.J.MARR الذي انتقد من طرف ستالين الذي يقول بوجود لغات طبقية وأن أفراد كل طبقة اجتماعية يفكرون أو يتكلمون بطريقة خاصة.

إلا أن مفهوم الطبقة[١٣] نفسه غير محدد واستعماله أصبح موضع شك حين يطلق على مجتمع غير متجانس يستحيل تفسيره إلى مجرد تقسيمات طبقية مثل النبلاء/ البورجوازية أو البورجوازية / البروليتاريا . فالصراعات الطبقية موجودة في المجتمعات الرأسمالية والاشتراكية على حد سواء، بل إن الطبقة الاجتماعية كمفهوم ومعطى اجتماعى هي مجموعة واسعة ومعقدة ويحول ذلك دون قدرتها على خلق لغة منسجمة.

ولعل المجتمعات العربية التي نقرأ روايات كتابها ونخبها أشد تعقيدا من حيث تركيبتها الاجتماعية التي تتضمن خليطا اجتماعيا لا مثيل له من فئات الإقطاع إلى البرجوازية التجارية أو الصناعية

المتخلفة إلى فئات متوسطة وصغرى ومهمشين، وناس ذوى مهن اجتماعية وضيعة، وعلاقات متشابكة بلغاتها ولهجاتها المتنوعة إلى الخليط اللغوى والإثني، وهذا ما يمكن رصد صداه الهجين في الرواية العربية.

وتوجد نصوص روائية غربية كثيرة، تعبر عن لغات جماعية لفئة البورجوازية، مثلا، تتصارع داخلها الخطابات الليبرالية الكاثوليكية أو الاشتراكية، أي أنها لغة غير متجانسة وعالم لغوى متناقض تتنافس هذه الخطابات في تعريفها وتناولها للحقيقة أو الظاهرة الاجتماعية أو الحكاية في سياقات غير متجانسة أي أنها توظف مختلف التعليقات والآراء في الرواية من منطلق تصنيفات أو نماذج يهيمن عليها الجدل.

يرى زيما[١٤]، وهو يقرأ رواية الغريب L'étranger لكامو CAMUS من وجهة نظر سوسيولوجية، أن المدعى العام في البوابة يعمد إلى حذف كل الروايات في قصة مارسو والتى بإمكانها أن تنافسه، هذا المدعى العام لا يتكلم فقط باسم البورجوازية الكولونيالية وإنما يتحدث في إطار مؤسساتى (مؤسسة العدالة) والتى تسمح بإضفاء وجاهة اجتماعية على خطابه ومسحة أخلاقية وسياسية، وبالتالى مزج المستوى المؤسساتى بالجوانب الاجتماعية للغة الخطاب لأن مختلف المجموعات الاجتماعية لا تتحرك في الفراغ، إنها تتحرك في، ومن خلال مؤسسات اجتماعية غالبا ما تتحول بشكل حاد وعنيف، يمكن أن نتذكر في هذا الباب الصراعات الأدبية والفكرية مع بداية النهضة العربية وفيما بعد واليوم حيث

تتجابه العديد من الاختيارات الأدبية والجمالية والروائية على صعيد العالم العربى سواء في الكتابة الروائية أم الدراسات النقدية أم الأبحاث في المجلات والمقالات في الصحف.

وحسب بورديو الذي كان من الأوائل الذين اهتموا بتحليل الوجوه المؤسساتية للغة فإن النجاعة (النجاح أو الفشل) لخطاب ما لا يمكن شرحه من خلال البنية الخطابية وإنما من السلطة المؤسساتية التي تأتى من خارج الخطاب.

وجدير بالذكر، أن الكتابة الروائية عند جمال الغيطانى تجسد هذا المنحى بوضوح حيث تركز على المؤسسة في علاقاتها بمكونات المجتمع، ففى رواية الزينى بركات[١٥] يمكن أن نشير إلى مؤسسة السلطنة والبصاصين، وإلى الجامعة والبلدية في "سطح المدينة "والى "أداة التعريف" كمؤسسة مسيطرة في حكايات المؤسسة، فرغم ضرورة المؤسسة كمعطى اجتماعى واقتصادى وسياسى وثقافى فإنها تفقد تدريجيا أبعادها، التي تتسم بالتلقائية كمعطى، وتغدو آلة قمعية ممنهجة. وحتى الشخصيات الروائية تفقد خصائصها الإنسانية في رواية "حريق الأخيلة" لإدوار الخراط، ويعتبر التعدد اللغوى جزء من مكونات أخرى من الرواية، بل يقوم بأدوار تنفيذية وتشريعية من حيث صياغة تيمات النص واستيقاء شخوصه وتشكيل فضاءاته وعلائق تبادل التأثيرات والجدل والمشتملة على محاور للتشخيص والتعدد الجمالى متمثلة فيما تضمه الرواية من: لغات وأطياف اجتماعية .

٣-٢ تخلل الأحباس التعبيرية :

تبرز التعددية اللغوية[١٦] فى "حريق الأخيلة" من خلال جمعها لأجناس تعبيرية مشتملة على/ ومرتبطة بتقنيات الرواية من وصف وحوار في علاقات حوارية بفضاءات وسرود وشخصيات الرواية والأجناس التعبيرية المتخللة والتى تخص عناصر البنية الروائية ككل، حيث لا تنفرد الشخصيات بالجدال بل إن كل العناصر المتفرقة في الرواية تبدو معنية بتركيز جهودها على رسم تلك الاتجاهات المتعارضة مع بعضها: فالحقائق النصية واللغوية والزمنية والتاريخية يجرى إدراكها بوسائل وتعبيرات مختلفة في تساوق تام مع شخصيات الرواية وأقوالهم، والأجناس المتخللة تبدو غير منسجمة فيما بينها مع بعضها البعض وهو ما يسمح بإعادة ترتيب مكونات الرواية، ومستوياتها اللغوية وهكذا فإن النزعة الحوارية عند إدوارد الخراط لا تأتى من الحوارات الخارجية التي تحملها تلك الشخصيات الروائية أو التعابير أو الحمولات والمرجعيات السابقة مع ما لها من أهمية وإنما يتم كل هذا على نطاق واسع بين جميع مقومات البنية الروائية والعناصر التي تجد نفسها في مواجهة بعضها البعض وكما يقول باختين[١٧] مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى واحد، إن هذه العلاقة الحوارية لا تقتصر على النصوص الأدبية وإنما تتخلل كل أشكال الحديث الإنساني، والخطابات الشفاهية، والتداول اللسنى اليومي، وأصداء الحكى الشعبى وتراتيل الطقوس والاحتفالات.

٣-٣ الرسالة في الرواية :

تتضمن "حريق الأخيلة " أزيد من ثلاثين رسالة، والرسالة كجنس قديم، غالبا ما يوصف ب " التقليدية " وهي تتكون أو تتطلب مرسلا ومرسلا إليه وشفرة الرسالة ثم قناتها، فهل تخلص الرواية للقواعد المتعارف عليها في مجال المراسلة والتراسل، أو تتجاوز هذه الأعراف لتستمد حياتها من كون الرواية؟.

هذه الرسائل " الروائية " أطرت حوارات وشخوص الرواية، ومن البدء يمكن القول، أنها رسائل غير عادية إنها رسالة بمثابة الرواية، أي أنها تماثل الرواية داخل الرواية، الأمر لا يقف عند المنظور الكمى (عدد الرسائل المتخللة) الذي شيد عالما من التراكم على هذا المستوى، فالرسالة الواحدة فيها من العناصر والشخوص والحوارات والفضاءات ما يؤهلها أن تكون رحم النص التي تتوالد من خلاله وفيه، محكيات الرواية وعوالمها وأفكارها، إن لم تكن هي الرواية.

وفى هذا الصدد لاحظ زيما[١٨]، أن فكرة تمثل الظواهر الاجتماعية على مستوى اللغة التخييلية ليست جديدة، وأن بعض كتابات الشكلانيين الروس، خصوصا تينيانوف، تسعى إلى إثبات كيف أن نصوصا غير أدبية وذات وظيفة اجتماعية محددة ويقصد جنس الرسالة يمكن أن تدمج في الخطاب التخييلى وتصير أفعالا أدبية، أو فواعل نصية، وهكذا فقد بصمت نظريات الشكلانيين الروس، بعض مظاهر التناص كما عبرت عن ذلك كريستيفا[١٩]، ذلك أن تينيانوف ربط بين الحياة الاجتماعية والأدب بمظهرهما اللغوى كأساس. لذلك إن رسائل " حريق الأخيلة" كما سيتضح،

ليست بنيات أو نصوص غير أدبية ولها مهام اجتماعية محددة، بل لها من الخصائص والدوال والدلالات والبنيات التي تدرجها ضمن جنس أدبى متحول، لأن أشكال الرسالة لم تكن وفية للرسالة بمفهومها التقليدى لسانيا وبلاغيا، وهذا ما أدى إلى تلك الأوضاع الجمالية والخطابية المحرجة التي وجدت نفسها فيها، فهى رسائل صادرة عن شخصيات ومؤسسات مختلفة، وهي موجهة إلى اتجاهات كثيرة، وهناك رسائل ذات صبغة فردية وأخرى جماعية، ورسائل مكتوبة بالنيابة عن شخص آخر، أو رسالة يتلقاها أو يقرؤها شخص نيابة عن آخر، أو رسالة مجهولة التوقيع، وهي رسائل غير أفقية، وموزعة على فصول الرواية وبنياتها السردية، وفيها ما هو ذاتى وما هو موضوعي.

هناك العديد من الكتابات الروائية وظفت الرسالة إلى جانب باقى المكونات السردية والأجناسية، وحتى إذا عدنا إلى التراث العربى والإسلامى القديم، فإننا سنجده غنيا بما يمكن أن نسميه بأدب الرسالة، التي كانت من أهم وسائل التواصل والخطاب بين الأفراد والجماعات والدول، في تلك العصور، فهناك رسائل دينية، ورسائل تاريخية، ورسائل إخبارية، ورسائل علمية، ورسائل العشق والتودد " (وكتب عنونت ب "الرسائل") ورسائل شعرية، ورسائل فلسفية، وأخرى تهديدية، وفى نص " ألف ليلة وليلة " يمكن أن نقرأ رسائل كثيرة، كجزء من بنياته . بل إن الكثير من الدول، كما يذكر ابن خلدون[٢٠]، كانت تضع ديوانا خاصا بالرسائل والكتابة، يقول: "إنما أكد الحاجة إليه في الدولة الإسلامية شأن اللسان العربى والبلاغة

في العبارة عن المقاصد فصار الكتاب يؤدى كنه الحاجة بأبلغ من العبارة اللسانية في الأكثر وكان الكاتب للأمير يكون من أهل نسبه ومن عظماء قبيلة، كما كان للخلفاء وأمراء الصحابة بالشام والعراق لعظم أمانتهم وخلوص أسرارهم فلما فسد اللسان وصار صناعة اختص بمن يحسنه وكانت عند بنى العباس رفيعة وكان الكاتب يصدر السجلات مطلقة ويكتب في آخرها اسمه ويختم عليها بخاتم السلطان و هو طابع منقوش فيه اسم السلطان أو شارته"[٢٠].

وفى "حريق الأخيلة " تتنوع أصناف الرسائل، لكنها ليست رسائل مستقلة بشكل مطلق عن سياقات النص، و"ضوابطه " بل هي رسائل تتكون من نسيج وبناء وبنيات الرواية، ويكاد القارئ أو المتلقي، ينسى أنه يقرأ " نصوص رسائل " كلما تقدم في ملامستها، وهذه الرسائل أنوا ع ونماذج وذات وظائف فردية في الرواية، كما أن كل رسالة تحتوى على حوار والتحام بين عناصر الرواية من محكيات وفضاءات وأزمنة وشخصيات.

وهى رسائل، قائمة على بعض " اللوازم " التعبيرية أو المتعلقة بمبنى الرسالة، قبل تحديد مكان وتاريخ كتابة أو بعث الرسالة وأيضا المرسل إليه، وأيضا بتفادى مقدمات أو عتبات النص واستهلالاته، أحيانا تحدد المرسل والمرسل إليه، وفيها "يختار" السارد الاختفاء خلف هذه الرسائل التي تؤثث كل فصول الرواية .

وإن كانت هذه الرسائل تتكلم عن الماضى فإنها من خلال متواليات خطابية، ومؤشرات تعبيرية تمزج بين الماضى والحاضر والأزمنة المتباعدة، وفى هذا السياق يمكن أن نتطرق لبعض النماذج

من الرسائل / الحكايات فإن تحديد الزمان والفضاء هو مؤشر لعوالم الرواية، حيث إنه في رسائل أخرى تكاد تكون خالية من كل ما يمكن أن يشير إلى "أصلها" أو مرجعها وهي رسالة تتوجه إلى متلقيها ب " عزيزى وفيق " أي أنها تحدد الشخصية المتحدث إليها، ولا يتم توقيع نهايتها، باسم مرسلها.

إنها كتابة تستند إلى شكل كتابة الرسالة، كنوع من "الحيل " النصية "لاستغوار عوالم مختلفة والتوجه إلى الذات والعالم.

فى رسالة مؤرخة في ٣ مارس ١٩٣٤ (الإسكندرية).

يقول كاتب الرسالة في مفتتحها:

عزيزى وفيق

لست أدرى هل يحق لى أن اكتب لك الآن.. إننى أشعر دائما بشعور أحمق.. إن خطاباتى تقابل منك بنوع من الإهمال الخفيف.. "ليته كان إهمالا خطيرا"(الرواية ص ١٤).

وإذا كانت الرسالة تحث المخاطب على الحضور وإشراكه في الحكى عبر التشويق والإثارة، والاستعداد لولوج طقوس الحكى ومقدساته، مثلما نجد في نصوص حكائية شعبية، حيث يلتجئ السارد لمثل هذه التقنيات، وأيضا لتنويع "تقنياته السردية " وتكرار بعض اللوازم، فإنها في هذه الرسائل الواردة في " حريق الأخيلة " تصبح مقدسات سردية لعوالم الرواية، وذات وظائف حكائية وجمالية، من بينها تسريع زمن الحكي، المزج بين أزمنة الخطاب، التذكر، الإكثار من صيغ الخطاب في الرواية ...الخ .

فى مخاطبة المتلقى يقول سارد الرسالة:

– "ولكن نفسى تفيض دائما .. وتطفح بما فيها .. لست أجد من أكلمه .. فصبرا جميلا .. (الرواية ص ١٤) وفى مخاطبة الذات المتلقية :

– "لاتهمك تلك المشاعر الزجاجية الهشة الحمقاء .. ولتستعد أنت .. لتقبل ما سأكوم على رأسك من نفايات .." (الرواية ص١٤).

فى التذكر :

– "لعلك تذكر .. أولا تذكر .. أننى سألتك مرة .. وكان ذلك في دمنهور – كيف يكتب توفيق الحكيم مسرحياته دافقة بصور "الحياة".. الحياة العملية بتعبيراتها الدارجة البارعة .. على رغم أنه – كما يقول – معتكف في برجه .. عزوف عن المجتمعات .. البريئة وغير البريئة منها .. على حد تعبيره .." (الرواية ص١٤).

ويضيف قائلا :

– " ولعلك تذكر – أنا أذكر جيدا – أنك أجبتني: أن هذا الصنف من خلق الله.. يحيا.. ليس كسائر الناس.. بل يحيا حياتين. إحداهما صاخبة.. عادية .. تافهة. بين الناس.. والأخرى "هادئة.. ساهمة.. منزوية بين أربعة جدران عاجية.. بين كتب.. وموسيقى.. وتأملات ذاهلة طويلة حالمة ممتعة .. هكذا أجبت.. أو ما يقرب من ذلك" (الرواية ص ١٥).

وهو تذكر واستحضار لماضى الشخصية المتلقية للرسالة، وللشخصية الواردة عنها، فيها انطباعات من صور الماضى وأسئلة الحاضر.

يقول: "نعم.. لقد عادت تلك الصورة القديمة.. صورتك متحمسا..

تتكلم بمثل هذا الكلام.. في شارع مزدحم.. قذر.. مترب. في ظهيرة خانقة.. دمنهورية.. وفى يدك زجاجة بها دواء من الصيدلية.. وفى اليد الأخرى بنطلون مكوى.. وقميص جديد.." (الرواية ص١٥).

ويعود لاستكمال استرجاعات هذه الصورة، مع استعمال تلك "التنبيهات" النصية الحكائية، التي تشعر المتلقى بعملية التلفظ والسيرورة النصية التي تنتمى إلى الحاضر، وفى نفس الوقت تتذكر الرسالة أنها تخاطب شخصية مفترضة تتوجه إليها بمحتوى الرسالة، عبر هذه التقنيات .

– "... أقول – وعفوا عن كل هذه الثرثرة – كنت أقول أن تلك الصورة .. بكل تفاصيلها .. جاءت تفرض نفسها على ... على ذاكرتى أقصد .. وترتسم أمامى في عناد .. وإصرار .. بعد عودتى من زيارة اليومين والليلتين .. أعنى من زيارتك .. في القاهرة بالطبع حين استصرختنى أن أجيء بحق الله .. قبل أن تنهى كل شيء " (الرواية ص ١٥).

ويضيف قائلا: (يمكنك أن تشطب الثلاث كلمات الأخيرة .. بالنيابة عني) إنها طريقة في الكتابة تشى بشكل من أشكال الحوار، حوار مع الآخر، وحوار مع الذات وحوار مع العالم، حتى أننا يمكن أن نفقد بوصلة الرسالة، ونجهل لمن هي موجهة أو مكتوبة ومصاغة، بناء وموضوعا.

يقول باعث الرسالة، الذي يخفى شخصية السارد، أو إن السارد يتقمص شخصية الباعث والمرسل، ليبث خطابه، ويناقش الخطابات الأخرى.

" لماذا أبدو " في غالب الأحايين ..أبله.. متعثرا .. مرتبكا.. أو سمجا " أو غريبا، ذلك أنني أحاول - في غباوة منقطعة النظير - أن أحيا حياة واحدة .. رائعة .. منسجمة .. صافية .. محلقة ..

يا للغرور .. أنا .. أريد أن أحيا حياة واحدة .. إن هذا ليستلزم شيئا آخر " غير "أنا" ... (الرواية ص ١٥/١٦).

هكذا فإن الرسالة في "حريق الأخيلة " عبارة عن كتابة متحررة من آليات الرسالة بالمفهوم الكلاسيكي، بحيث أنها تكسر تلك الثنائية أو التقاطب الخطابي، بين مرسل النص /الرسالة، ومتلقيه، وتفتح بنياتها للحديث عن شخصيات موازية، أو إن هذه الشخصيات تتكلم بلسانها دون اللجوء إلى من ينقل خطابها، ومحكيات وأحداث، وأصوات متعددة مثلما جرى في هذه الرسالة / الرواية حيث تنتقل محكيات الرسالة من الجزئى إلى الكلي، من شخصية معينة إلى شخصيات تتعدى بنية الزمن، وحمولة الرسالة، لكن ليس من خارج النص وإنما من داخل بنياته، بانخراطه في عوالمه ومفاجآته.

يتساءل السارد قائلا: " ما الذي - مثلا - يجعل من بعض الناس أفرادا عظماء ..إنسانيين .. بكل ما تحوى الكلمة .. أو الكلمتان .. من معان ؟ ..هو أنهم نجحوا .. في أن يحيوا حياة واحدة .. في أن يفرضوا "حياة الروح" على بضع العشرات من السنين التي عاشوها ." (الرواية ص ١٦). وهكذا تحظى شخوص الأفكار وفضاءاتها وأزمنتها وتكويناتها، في نص الرسالة/ الرواية باحتفال خاص، مثل: سقراط، المسيح، موليير ، تولستوي، وتحضر قصة تلك الفتاة المصرية وتحولاتها الفيزيقية والنفسية والاجتماعية،

التي يحكيها السارد كبنية حكائية في الرسالة، مع توظيف تقنية الوصف، وتعدد الفضاءات والدلالات: السوق، المنزل، الشارع، الرصيف، المطبخ، البيت، العتبة، الحقل، المحكمة، مقرات العمل، الطريق، المراقص، المدينة (الإسكندرية)، وهو فضاء بقدر ما يحدده السارد، يشذره سرديا، يقول: " مسألة أخرى .. أن العنوان الذي أعطيته لك تغير الآن .. وأصبح عنواني: ٩ شارع ابن زهر، المتفرع من شارع راغب باشا - الإسكندرية، ابن زهر أو زهر أو زهر أو زهر .. أو سمه ما تشاء .." (الرواية ص ١٦).

وتؤكد هذه الرسالة حاجة السارد إلى الحكي، وحاجة الرواية أيضا إلى المحكى بغض النظر عن الغاية من صياغة هذه الرسالة، أي أنها رسالة تأملية حوارية يقول: "نعم .. أن العلاقات بينى .. وبين الحياة ليست على ما يرام .. هناك سوء تفاهم كبير .. وذلك فغن لست مسرورا من نفسى وأصدقك القول – على الإطلاق..... "

قبل أن يضيف قائلا :

"عزيزي: أشكرك .. فقد كنت أشعر بسأم تافه .. وبضجر راكد تنمو عليه الطحالب .. ولكنى قضيت وقتا مسليا... لا بأس به في كتابة هذه التفاهات ولذلك فأنا أشكرك .. كما تقضى قواعد اللياقة والذوق السليم ..." (الرواية ص ٢٢).

وهى رسالة لا تنتظر جوابا على غير العادة، يقول :

"فى الختام أحظر عليك حظرا باتا أن تكتب لى .. أو تتصل بى .. بأى شكل كان ..وفى أية صورة كانت لست أريد أن أسمع عنك خبرا.. أفا هم ؟ ..نعم.. لعل هذا الكلام يفلح ..لعلك تحس..

لقد حفى قلمى من التوسل إليك أن تكتب لى .. على جناح السرعة ومن التضرع .. والإلحاف والإصرار.. والإلحاح.. والرجاء الحار .. الباكى الدامع .. المحزون.. الملهوف..

وذلك كله بدون فائدة.

فلعل الحظر .. والمنع .. والتحريج .. والتحريم .. والأعراض .. وإظهار الملل المتثائب الهادى الخامد .. اللامبالى .. المتحجر الميت .. لعله ينفع.. بحق الأولياء الصالحين .." (الرواية ص٢٢/٢٣).

وعكس ما يورده السارد من تحريم الرد على كتابه فإن الرسالة / الرواية مستوفية لشروطها في الكتابة والتشخيص والحوار، فالخروج عن مألوف الرسالة، ودمجها كبنية سردية وحكائية في الرواية، جعلها وجعل سارديها متحررين من كل القيود والحواجز الأسلوبية التقليدية ولاينتظرون أجوبة تقليدية، مادامت أجوبة النص ورسائله أخرى تعبر عن كفاية روائية حوارية، وفى هذا الإطار يمكن الإشارة إلى فكرة للجرجانى في (أسرار البلاغة)، والتى يقف فيها عند الانسجام النصى[٢٢] "فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى إضراب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معانى النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[٢٣] ومستوى الفكر، والتعدد، حيث أوضح أن التمثيل يهتم بنقل النفس من الشيء المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، إلى

ما يدرك بالحواس وكأنه يتحدث عن التوليد الحكائي، والتداخل السردي، وبنية الإظهار[٢٤]، وقد تطرق أيضا النقد القديم إلى مفهوم جدير بالانتباه وهو: الإحماض[٢٥] الذى يعنى مجازيا الانتقال في الكتابة بين مواضيع مختلفة، وأساليب متعددة، من الحكاية إلى الشعر، ومن الهزل إلى الرصانة، ومن التاريخ إلى الأسطورة، ومن الذات إلى الموضوع، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في هذه الرسائل الروائية.

وهناك من أصحاب الرسائل في كتاباتهم وأساليبهم وبلاغتهم، من يرى أن كتابة منهج الرسالة قد يماثل الشعر من حيث فصوله، فالسارد في الرسالة، وكذلك الشاعر في القصيدة، يتخلص من الهزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى وصف الديار والآثار والخيل والأسلحة، وطرود الصيد، والزمن من ليل ونجوم، وظهيرة ومن الافتخار إلى الاستكانة والخنوع إلى الاستعتاب والاعتذار بألطف تخلص وأحسن حكاية، في اتصال وامتزاج للمعنى واللفظ .

أما ابن قتيبة[٢٦] فى كتابه تأويل مشكل القرآن، فيشرح مفاهيم أساسية في قراءة القول، وهي التي تظهر كتقنيات سردية ،وبلاغية، في هذه الرسائل الروائية، مع ما تضيفه من قيم نصية جديدة وتفاعلية، على مستويات النص اللغوية، مثل التمثيل، القلب، والتقديم، والتأخير[٢٧] والإخفاء، الإظهار، الحذف، التكرار، الإفصاح، التعريض، والإيضاح، ومخاطبة الواحد أو المفرد بصيغة الجمع، ومخاطبة الجميع بصيغة المفرد، وبسرود وألفاظ العموم لقصد

الخصوص، وسرود الذات للمعنى العام أو الموضوع، والجمع بين خطابات فردية وجماعية، مع قصد خطاب الاثنين .... أي إن قيمة هذه الرسائل، تكمن فيما تطرحه أو ترتديه من تقنيات ووسائل خطابية جديدة مستتبة ومبيأة بشكل جدلي، لا يجعلها مقحمة على الرواية أو غريبة عنها.

وهذا ما يمكن أن نراه في الرسائل الأخرى، وكأن كل رسالة تشكل بمفردها رواية، في إطار الوحدة والتعدد، الابتعاد والقرب، التشظى والالتحام السرديين، فهناك شخصيات روائية تحضر في أكثر من رسالة وهناك رسائل تضيف شخصيات جديدة، وأحداثا وفضاءات وتيمات وأجناس تعبيرية مثل الشعر أو الكتابة، أو الرواية... الخ .

فى الرسالة المؤرخة في ٣ أغسطس ١٩٤٢ (الإسكندارية) (الرواية ص٤٢) والصادرة عن سامى دون تحديد وجهتها إذ يكتفى بذكر " عزيزى " .. نقرأ في الجوهر.. نص دعوة فكرية أو دينية أو فلسفية أو وجودية، حيث ترد مفاهيم كثيفة في نص رسالته هذه القصيرة: الانعزال، الوحدة، الانفصال، الحقيقة الألم، العدم، اللانهاية، النهاية، الإنسان الشهوة، الغضب، الفناء، الخلود، العاطفة، الفضيلة، الحرية .

وهو يوجه الخطاب إلى الواحد أو الفرد، فإنه يقصد الواحد المتعدد أو الجماعة، ومن الذات والحوار الثنائي، إلى الخطاب الذي لا يستثنى أحدا، في الرواية من شخصيات الرواية إلى قرائها، يقول :" إننى أريد أن أكشف لكم جميعا عن ذلك الجلال الذي يتردد بين

العدم واللانهاية وأرغب - لو استطعت - أن أجعل من نفسى أرغفة المسيح . لنرتفع بإيماننا إذن فوق الغضب والشهوة، ولنشبع فينا هذا النزوع الإنسانى الحار كالصلاة الذي يدفعنا إلى وضع عدالة بعد الموت يطمئن إليها النزوع القاني.

إنى أحدثك أحدث فيك فضيلة الحرية التي حدثتك عنها.

ومن يدرى ؟ لعل الفناء كامن وراء كل عاطفة كلية ولعل الفناء هو الذي يدفعنى إلى تلمس الجانب الخالد في كل إنسان .

أجل .. كثيرا ما يكون الفناء لنا بصيرة .

أريد - بحبى - كل إنسان أن يكون كالمعبد، نشعر أمامه بجلال الصراع بين الحياة وذاتها وبنوع من الالتزام الخلقى "(الرواية ص٤٣).

إن هذه الرسالة /الدعوة تنمى الشخصية الروائية في النص، وتتيح لها أبعادا غير منتظرة، فالشخصية هنا، تتقمص شخصية الفيلسوف نيتشه في آرائه الأخلاقية، أو تتماهى مع شخصية " نبى مفترض" أو شخصية أحد حواريى المسيح، أو شخصية قديس غير معلوم الذي يتفكر في الحقيقة، والغضب الإنساني، والإيمان الإنساني، شخصية تريد أن تخلص الإنسان من آثامه وآلامه، كما فعل المسيح، هذا التماهى بين النصوص والشخصيات هو الذي يمكن شخصية " سامى "، من القول: "لأن من تراهم ينبذونك، أنت تحيى لهم، فاجعل من آلامك عيدا لكل إنسان وهل يتردد الألم في آفاق كل نفس، ما لم يكن إنسانيا ؟" (الرواية ص ٤٣) وهى الرسالة/ النص الذي يقول عنه السارد :

"هل أقول الآن – لماذا؟ – أن هذه الرسالة، على أكثر من مستوى، عاشت، ومازالت تعيش في قلبي، كأنها أتتنى بالأمس، كأنها الآن " (الرواية ص٤٣) وهذا الحضور الخارق للرسالة، يعود إلى خطاب الرسالة / الدعوة / الذي يقدم نفسه في صيغة خطاب كوني، وأيضا الرسالة كبنية سردية، مدمجة في راهنية النص " وليس فقط في "ذاكرته " وهذا ما نستنتجه في رسالة أخرى لسامي، التي تخرج عن الافتتاحيات التقليدية للرسائل، ويضع لها عنوانا، تؤكد تلك العلاقة بين الرسائل والكتابة، وإن كان السارد يتجنب في عنوانه هذا الأحكام الأخلاقية " (وللرسائل، فيما أظن، دور في هذه الكتابة أيضا) وهي رسالة مختصرة كتب على ظرفها عنوان المرسل إليه، والطابع الذي يصفه السارد، والظرف عليه طابع فاروق شابا مونقا بالطربوش، باللون الأخضر الفاتح، ستة مليمات " (الرواية ص٤٩) وهي رسالة تستطلع أخبار المرسل إليه .

وفى رسالة من محمود محمد على إلى إبنه سامي، نقف أمام تقنيات مغايرة فيها "لعبا حكائيا " على مستوى الاستهلال والعنوان النصى للرسالة، وإيهاما بلا زمنية الخطاب رغم التصريح بتاريخ معين حيث كتب:

(من غير تأريخ ولكنه في ١٩٤٢ بالتأكيد).

(فهل كان هذا الخطاب قبل، أم بعد خطاب والده).

الإسكندرية – حارة أبو المجدء (الرصافة) محرم بك ١٩٤٢/٧/٢٣.

وفيه يخاطب والد سامى ابنه مخاطبا اياه ب " ولدى العزيز "

وذلك نيابة عن ابنه وبطلب منه كما يتم الإخبار به في نص الرسالة، والتى تصبح أداة سردية، للإخبار والكشف عما يجري، وما يقع لشخصيات الرواية، أي ما يمكن أن نسميه بالوظيفة الإخبارية والسردية للرواية يقول الأب / الحاكى ": وبالطبع يسوءك معنا أن تعلم بمرضه فقد أصيب بالتيفويد من أوائل الشهر الحالى فعولج بالبيت نحو عشرة أيام وعندما بدأ دور النقاهة وهو أخطر الأدوار أرسلته إلى هناك وهو الآن نزيل مستشفى الأمراض المعدية من نحو عشرين يوما على أن هذا الدور الأخير قد مر على ما نحب جميعا وهو الآن تحت الرقابة الشديدة خوفا من المضاعفات وهي خطيرة، على أن العاديين يظنوا أنه شفي، وقد يكون ذلك حقا من بعض النواحى " (الرواية ص٥٠).

وفى رسالة أخرى إلى وفيق، يتوزع نص الخطاب إلى شخصيات مثل أر سطو، وطاغور وأفلاطون، وتيمور، وهي رسائل بحكم شخصياتها تتكلم لغة فلسفية، لكنها غير منفصلة عما يمور به النص من حوارات وأفكار، وتستعرضه من محكيات، وتتحدث عن شخصيات ثانية من منظوراتها .

نقرأ من بين ما جاء في رسالة مؤرخة في ١٩٤٢/٧/١٦: "ولعل أول ما يلاحظ طول خطابك الممل، لا إلى فرد عرف بالنضال كشخصى بل إلى فرد كسامي، وأن تلجأ، وهذه زلة أخرى، إلى سعة صدره، بعد أن أوسعته حديثا، وكلت كلاما طويلا غثا، فسامى كما قد فاتك أن تدرك لم نعرفه في أية لحظة من لحظات الحياة التي عشناها معا، واسع الصدر رحبه بل ضيقه متمرسا، ولم نعرفه

صبورا ضابطا لنفسه بل عرفناه ثائرا ضجرا، هذا إلى أن جل حديثك كان عن آلامك الشخصية والمحن التي تمر بها في قبرك بدمنهور، ذلك الذي يؤكد أنانيتك التي اعترفت ببعضها في الخطاب (الرواية ص ٥٨).

وإذا أزلنا بعض مقدمات هذه النصوص / الرسائل، يمكن أن تتحول بنياتها إلى حوارات ومحاورات طويلة بين شخصيات الرواية.

وتنزع الرسالة إلى التعبير عن خطابات متنوعة سياسية، وعاطفية وصوفية، وتاريخية، وأسطورية وأدبية.

نقرأ هنا كيف أن الرسائل لا تقدم حقائق وإنما تتساءل حول هذه الحقائق: "إننا نرمى المتع الرخيصة، وننفر من الحياة التافهة .. المتع التي يعتبرها كل شخص هي الحقائق .. نرمى كل ذاك .. لنجرى وراء الأوهام.

ولكن .. من يدرينا أن هذه الأوهام ما هي إلا جوهر الحقائق الثابتة الخالدة ألم يقل الكثيرون أن الحياة حلم.

"ألم ينقد البشر آلاف السنين للأساطير الجميلة، أو الرهيبة عن الآلهة والمسوخ والشياطين والنيمفيات والهولات والإيرانيات، وتجسداتهم، واستحالاتهم ومؤامراتهم ومكايدهم، ذكورا وإناثا وأنصاف ذكور وإناث وكيف ساروا في الأرض وسيروا الصواعق وعذبوا وضربت النسور أكبادهم وطعن الجنود جنوبهم بالرماح وسقوا السم والخل والعسل .. أتلك أوهام أم حقائق ؟ أم إنها شيء فوق الوهم وفوق الحقيقة ؟ شيء لا أعرف كيف أصفه ولا أعرف كنها ؟ تلك التي يصدقها ملايين البشر؟" (الرواية ص ٨٦).

وفى الخطاب السياسي، تتحدث الرسالة عن شخصيات وأفكار سياسية، ففى رسالة إلى وفيق يتحدث السارد عن الأفكار الاشتراكية قائلا :

"ألا ترى معى .. أنه من السهل جدا .. أن يعتنق المرء .. الاشتراكية " ويعجب بالاشتراكية " ويتحمس لها .. ثم يأتى في صباح قاهرى من شتاء بارد .. على باب منزل ما .. يأتى " ليشخط في أحد بائعى السمك التعساء ..(الرواية ص ١٧).

وإذا كانت هذه الخطابات تكشف عن الازدواجية في الخطاب السياسى والممارسة، فإن رسائل أخرى تشير إلى تنظيمات سياسية، وأحداث سياسية، وقعت في فترات معينة، واعتقالات ..الخ بموازاة استنكار طفولة ونمو الكثير من الشخصيات وعلائقهم الذاتية والاجتماعية.

هناك أيضا خطابات العشق، وهي التي يعلق عليها :

– ولما اكتب إليك .. رغم انك لم تتنازل بالرد ..فآخذ مظهر من يترامى تحت أقدام سيادتكم .. ويرفع إلى عرشكم عينين مخضلتين بالدمع .. ويتضرع في صوت مبحوح .. يطلب الرحمة والعطف؟ لماذا أكتب أشياء مثل رسائل العشاق المهجورين، لا مؤاخذة، كما سوف – لاشك – تقول؟" (الرواية ص ١١٤).

وهذه الأصناف من رسائل الحب والعشق، كثيرة في السرديات والنصوص التراثية العربية. يقول ابن حزم في كتابه طوق الحمامة :

"ومنها بابان ختمنا بهما الرسالة، وهما باب الكلام في قبح المعصية، وباب في فضل التعفف، ليكون خاتمة إيرادنا وآخر كلامنا

الحض على طاعة الله عز وجل، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، فذلك مفترض على كل مؤمن لكن خالفنا في نسق بعض هذه الأبواب هذه الرتبة المقسمة في درج هذا الباب الذي هو أول أبواب الرسالة، فجعلناها على مباديها إلى منتهاها واستحقاقها في التقدم والدرجات والوجود، ومن أول مراتبها إلى آخرها، وجعلنا الضد إلى جنب ضده فاختلف المساق في أبواب يسيرة والله المستعان ،وهيئتها في الإيراد أولها: هذا الباب الذي نحن فيه، وفيه صدر الرسالة وتقسيم الأبواب والكلام في باب ماهية الحب، ثم باب علامات الحب، ثم باب من أحب من نظرة واحدة، ثم باب من لا يحب إلا مع المطاولة، ثم باب من أحب صفة لم يحب بعدها غيرها مما يخالفها، ثم باب التعريض بالقول، ثم باب الإشارة بالعين، ثم باب المراسلة"(٢٨).

وهكذا يبدو أن ابن حزم خصص فصلا أو بابا في المراسلة، لكن هذه المراسلة/البنية اللغوية، كما أشرنا، لا تكتمل دلالاتها ولا يترسخ، إلا بالتحام مكونات الرواية ككل من وصف وحوار وحكى وتشخيص، واستحضار الأزمنة والفضاءات الروائية، فالرسالة في " حريق الأخيلة " ليست مجبرة بالحفاظ على " هويتها " النصية التقليدية، وهذا شأن كل الرسائل المتضمنة في الرواية .

هناك نص رسالة، يبدأ من إدماج الماضى والحاضر، لصياغة الخطاب وهو الخطاب الذي لا يتوانى في " محاسبة " ومراقبة الذات.

يقول:"هل أسخر من نفسى – قليلا – لأننى كتبت، أو سأكتب هذا الخطاب أم إننى أشفق على نفسى قليلا ؟

لا أرثى لنفسى ولا أنكرها .

"الفؤاد صعبان عليه .." فقط .

صخور الأشياء وما في داخلها – حادة السنان، ماثلة الآن بقوة.

ليست ذكريات - كما لا أنى أعيد وأزيد – بل هي بكر، حارة الحضور، لم تثلم فيها حافة واحدة لم يخفت لها وقيد " (الرواية ص١٢٤).

وهى الرسالة التي تجمع بين خطابات متنوعة: سياسية وعاطفية وأحداث مختلفة المضامين أي أن هناك مزجا في الخطابات والأحداث والأزمنة والمحكيات والفضاءات، فالرسالة تتعرض لاجتماعات الحلقة التروتسكية في شقة عبد القادر نصر الله وعبد الرؤوف نصر الله، وتستعرض مليا مواقف شخصية فتوح القفاص، المثيرة للالتباس: حيث كان يأتى متأخرا عن ميعاد الاجتماع، ويدخل حاملا لكتب وصحف ثورية وماركسية، وفوضوية، بل إن الرسالة تصف طريقة نقاشات هذه الشخصية، المتسمة بالجدل والإسراف في الحماسة، واستعمال ألفاظ الشتم وانتقاد آراء ماركس وإدانة لينين، مع تأييد تروتسكى .

كما إن الرسالة تتحول إلى وثيقة تسجيلية لأحداث وتموجات المجتمع مثل تنظيم مظاهرات، صياغة بيانات، تأبيد إضرابات عمالية، المطالبة بتأميم قناة السويس .

ويتم سرد هذه الرسالة، عبر تقنيات متغيرة: حيث سرعان ما تعود الرسالة إلى التركيز على شخصية " فتوح القفاص ": عند

الإشارة إلى عدم اعتقاله، رغم اعتقال أصدقائه، كما تتحدث الرسالة عن فضاء السجن (معتقل أبو قير) وعن أحداث متعارضة في أجواء الاعتقال والسياسة، والتنظيم، والشعار ..الخ حين يذكر السارد ما كان يدور بين السارد وأحمد قنديل (الرسام) ورضوان القفاص، وأنطوان، وأوديت، حيث كانت هذه المجموعة تجتمع لارتشاف زجاجات الويسكي، والنبيذ الأحمر والأكواب (نصف ملآنة نصف فارغة) مع طرح قضايا فلسفية للنقاش مثل: بعض الأفكار المرتبطة بفلسفة هيجل أو أبو حيان التوحيدي، هوسرل في فضاءات المقهى، أو البار ،الشارع، والداخل والخارج .

وشخصيات مثل ستليو الخادم، مع تقديم وصف له، وحواراته مع الزبناء، وفى ذات الوقت تذكر شخصيات غائبة .

– "أين كان وفيق بسطوروس راقم في هذه الحكايات؟ لماذا لم يكن له هنا " أي حضور ؟ هل كانت له شلته الأخرى، ومنها فوزى وأحمد صبرى وإيهاب ونسوانهم، وهل كانت له اهتمامات أخرى ؟ لم أكن، بالكاد أراه في تلك الأيام، أظنه لم يكن يحب فتوح القفاص، أو لم يكن يرتاح له، على الأقل " (الرواية ص١٢٩/١٣٠).

ثم تتحدث الرسالة عن قصة أوديت و فتوح القفاص، وتصف شخصية أوديت " تأتى أنيقة، محكمة الجسم، ورشيقة، على عينيها نظارة نظر حريمى مذهبة الإطار، يداها في قفازين أسودين من الجلد الغالي، حذاؤها بكعبه العالى يرن بموسيقية متزنة فيها رصانة، وفيها لمحة نزق على بلاط الفريسكادور " (الرواية ص١٣٠).

كما تشير الرسالة إلى علاقة السارد بفتوح القفاص،

وبالخصوص شخصية أوديت، وتستحضر شخصيات أخرى مثل: أوليت (أخت أوديت)، ثم ذكر زواج فتوح بآمال مغربية الأصل، وتلك العلاقة الإيروتيكية بين السارد، وجارتهم، وهي من محكى الماضى.

ومن توصيف الجسد، إلى تمثل فضاءات الإسكندرية وشوارعها التاريخية، وتلك النقوش الهيروغليفية، والخطوط المقدسة التي تحكى عن أسرار وأمجاد غابرة، منحوتة على الحجر، وتنوع الثقافات والحضارات، مجسدة في الكتابات القبطية، والآثار الفرعونية، وهندساتها والآلهة المحفورة في الجرانيت .

وكما يبدو فان هذه الرسائل / البنيات الخطابية والحكائية، ليست نصا عاديا، إنها نص مفتوح على كل الاحتمالات، وهي رسائل متغيرة ومتحركة في شخوصها وأحداثها وخطاباتها من داخل نفس التيمة أو البنية .

فى رسالة إلى وفيق نقرأ نصا مسترسلا في حكاياته وتيماته وشخوصه، ومواقف الحب والسخرية، والألم، والجنون، في انسيابات سردية لامتناهية .

يقول السارد / باعث الرسالة :

– "إن ما خيل لك، ولى أنا أيضا، إنه المقت والكراهية ليس إلا الحب نفسه، الصداقة الجريحة.. تنزف دما وحديدا.. لتعود أشد نقاء.. واكثر انصهارا.." (الرواية ص١٤٤).

ويضيف :

– "يا لله .. كم هي مروعة.. تلك السخرية.. سخرية أحاسيسنا بنا.. ألسنا "كلانا.. روحين مريضين معذبين؟ نعم.. والأرواح

المريضة.. كم هي معقدة .. ومظلمة .. ومروعة .. هل تصدق ؟ .. إننى شعرت بلذة رائعة شريرة .. حينما قرأت صرخاتك الموجعة .. في خطابك الماضى .. وتلا ذلك مباشرة، شعور ساحق، معذب عنيد "بالألم والانسحاق" وتأنيب الضمير!.." (الرواية ص١٤٤).

بل إن هذه الرسائل تجعل من شخصيات الرواية، ذات حمولة كونية، كشخصيات مجردة ومعنوية، مثل شخصية الجلاد.

يقول وفيق في رسالته:

"وإلى جانبى.. أينما أدرت بصرى.. انتصب جلادى .. وعلى فمه قهقهة مجنونة مذهلة.. مذعرة.. نعـم.. كـأن الكون كله.. يبدو فارغا واسعا.. موحشا.. رهيبا.. صامتا.. كسجن فسيح.."(الرواية ص ١٤٥).

وفى خطابه هذا " وهو يتوجه إلى صديقه أي الحوار بين شخصيتين، تصبح الرسالة حوارا بين، رسائل مكتوبة ورسائل مفترضة متخيلة .

- "أجب .. يا صديقى .. إننى في لهفة محمومة .. إلى خطاب منك .. رقيق.. جميل .. عذب .. كالعاطفة التي تعمر صدرينا .. خطاب .. كتلك الرسالات الحلوة .. التي كنت اقرأها .. لك .. منذ زمن .. يخيل إلى أنه بعيد .. بعيد ..

صديقى ...

لست أدرى .. هل تستطيع أنت أن تخبرنى .. لماذا كنت أفكر فيك كل مساء .. وكل يوم .. ولماذا لم أستطع أن اكتب لك إلا الآن ..؟ على الرغم من ذلك ؟.." (الرواية ص ١٤٦).

وفى هذه الحوارات مع الذات " والصديق " والعالم، تتدفق سرديات متشعبة المداخل، حيث يفرغ السارد عالما من الأحاسيس والتوترات الخطابية، تبدأ من الفزع الذاتي، والخوف والذهول والشعور بالدوار، والجبن في مواجهة هذه الذات، والارتعاد والذعر والارتعاش، والفرار من الظل، ولا يدر أنه ينقله معه ،ولو انكمش في أعماق الظلمة .." (الرواية ص١٤٧)، كما يقول السارد. ثم النور المرتجف والهول والمرارة والجنون والعذاب واللعنة المكتوبة والمجهول واللانهاية، والابتعاد من الواقع إلى الألم، والبحث في الأكوان الغريبة المجهولة، واستشعار الظمأ، إلى ما وراء الحجب، والإحساس بالشوق الدائم، إلى ما وراء المغيب، إنها باختصار شديد رسالة صوفية تمزج بين الخطابات والآراء، لكنها كما تجرد الشخوص والفضاءات، فإنها تخلق سرد النص ومحكيه عالما كونيا، عبارة عن تأملات ولغات غير محسوسة في وصفها وحدسها ومعناها ولفظها وتركيبها .

يقول:"وما ننفك نبحث عن كل محرم.. من الأفكار.. والمشاعر.. والأحاسيس.. لكى نستلب.. ونقتطف ونحس الحياة.. وما وراء الحياة.. بكل آلامها الجبارة.. وأفراحها الخفيفة المرحة المتألقة.. وسخرياتها.. وجمالها.. وبشاعتها.. وروعة تعقدها.. ألسنا نحس الحياة.. ألسنا نظمأ إليها .. في جنون.. إذا افتقدنا فيها روعة عرفناها من قبل.. (الرواية ص ١٤٨).

ويضيف:

- "فأنت تعرف جيدا .. ذلك الجو المقدس المعبود .. الذي يعيش

فيه المرء.. حين يكتب.. وحين يجعل من مشاعره وأفكاره وأحاسيسه.. كائنات حية.. تملأ الحياة حوله.. حرارة.. و نبلا وجمالا، أنت تعرف جيدا .. لكننى أن يكون خطابى قصيرا، نسبيا بالطبع.. لكى أكتب لك.. في فترات قصيرة متقاربة.. وطبعا ذلك لن يتم.. إلا بتعاونك أنت.. فيجيب.. يجب أن تسرع في الرد.. لأنك بذلك – إذا استعملت تعبيرا لك – تسدى خدمة إنسانية جليلة.."

أنت لا تدرى أو تدرى على الأصح – تدرى تماما – ذلك التلهف المعتصر.. الذي أبحث به "كل صباح عن خطاب لى.. في قائمة البريد.. وأنت طبعا لا تريد أن تنتقم منى..؟ هل تريد؟" (الرواية ص١٤٩).

وفى رسائل أخرى يتمحور الحكى على تيمات وأسئلة وقضايا فكرية واجتماعية معينة، مثل تيمة المرأة، في خطاب مؤرخ في ٢٣ سبتمبر١٩٩٣ (القاهرة) مرسل إلى وفيق، حيث يتناول فيه السارد بعض الآراء المتعلقة بالمرأة، فيها انتقاد لآراء معينة مثل: تلك التي تنظر إلى المرأة كوعاء للتوالد، وأداة للتناسل، أو موضوع للمتعة، بل يرفض حتى ما جاء في كتاباته السابقة التي اعتبر فيها أن المرأة " قديسة وعاهرة في وقت معا " أثناء ذلك يتطرق إلى آراء كتاب آخرين مثل ميخائيل الذي يربط بين الحرية والجسد . ويذكر بعض أقواله "أريد جسدك وسماءك القاسية معا" و "أريد الحرية، لاحريتي، بل الحرية معك ؟ (الرواية ص١٥٢).

أو جمال شحيد في مقال له، والذى يقول عنه "إنه يطرح إشكالية الذكورة والأنوثة دون تحيز للذكورة، لا بل يرى في الأنوثة الطبيعية

المتوازية سمات إيجابية تتفوق على بطريركية الذكورة التقليدية " (الرواية ص١٥٢).

وهذا مستوى وصيغة جديدة داخل النص، في كتابة الرسالة، حيث تعتمد على آلية مناقشة أفكار شخصيات ثانية، ويبث فيها السارد أقوالا وكتابات مجتزأة ومختصرة لكنها دالة، لتدخل في علاقة تبادلية وحوارية بين كل الآراء .

ولذلك فإن الرسالة – إلى جانب هذه الآراء والمواقف - تفسح المجال واسعا أيضا لرأى السارد، الذي يتكلم عن نفس التيمة، التي تعرض من وجهات نظر مختلفة .

يقول:" ليست المرأة عندى إلهة ولا جارية .

ليست قنيصة، ولست صيادا .

ليست موضوعا، ولا تمثالا ينفث فيه خالقه الحياة، ويهوى ما صنعت يداه .

ليست أما بديلة يهرع إليها طفل مذعور ملهوف وليست طفلة يحنو عليها أب جهم الحنان " (الرواية ص ١٥٢/١٥٣).

وهكذا يعلن السارد عن إيمانه المطلق بالمساواة بين المرأة والرجل، وهو ما يسميه ب: قانون إيمانى "، ويربط تحرر المرأة بسياق عام لتحرر كافة القوى الاجتماعية وعلى مستويات عدة، ويرفض اختزال ثنائية الصراع بين المرأة والرجل، أي أن أي حركة تحرر شاملة تمس القيم والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والعلمية.

وبذلك فإن السارد يشخص رؤية انتقادية للواقع وعلاقاته .

يقول :" ليست حبيبتى تمثالا أرفعه على قاعدة عالية، أتعبد تحت سفحه، ليست " شيئا " من أشيائي، ولآهى - كما لا احتاج أن أقول - عورة وسوأة، ولا هي أي عضو منها، إذا أمكن الكلام عن " عضو " - أيا كان - من غير الكلام عن " الكيان " كله، جسدا دمثا وسماء صارمة، هذه الازدواجية الزائفة التي فرضتها علينا الثقافة اليهودية - المسيحية بين الجسم والروح، فما هناك قط أدنى شق ولو في رفع الشعرة بين الجسدانية والروحانية لا في المرأة ولا في الرجل"، (الرواية ص ١٥٣) بل ويعتبر أن النظرة إلى العلاقة بين الرجل والمرأة، المبنية على " ثنائية موهومة " ممتزجة بالأساس بالرواسب المترسخة عن المجتمع الذكورى وهو الرأى الذي قد يكون غير مقبول من المخاطب، بين الانحياز للأنوثة، والانحياز للذكورة، يقول :" لكنك - فيما أظن - لن تقبل هذه التفلسف كله، سوف ترى فيه - ربما - شيئا من الضعف، والتخلى عن فحولة تتمسك بها حتى آخر لحظة، وإن لم تعترف بها صراحة، بل تقارف بها نوعا من التسامي - الذي فيه شيء من السذاجة "(الرواية: ص١٥٤).

وقد تقارب هذه الرسائل / الخطابات، تيمات حيوية تنضاف إلى ما سلف بطريقة حوارية وأسلوب فيه من متعة السؤال، وتأمل الحكي، وتداخل الأجناس ،مثل فكرة الخرافة أو الخلود واللانهاية، الحياة، الموت، الكتابة، الألم، السعادة، الجنون، وأحوال الوجود .. خصوصا في الفصل، ما قبل الأخير.

لكن إلى جانب المستويات الاستطيقية لهذه الرسائل، يمكن رصد بعض التحولات فيما يمكن أن نسميه ب " شعرية الاستهلالات

الروائية Les incipit romanesques كما يفهمه اندريا دى لنكو[٢٩]. ANDREA Del Lungo

وهذه الرسائل المتخللة في " حريق الأخيلة " تنوع استهلالاتها، وتسعى إلى صياغة أكبر عدد ممكن من المقدمات، أي أن الأمر، لا يتعلق بإجراءات نصية عابرة، فهى استهلالات للرواية، التي تكتب أكثر من مرة، من خلال هذه الرسائل، ذلك أن كل بداية هي موقف يتم الإعلان عنه، ترقبا لأحكام القارئ، حيث لا يتردد النص في محاولة إثارة انتباهه والتأثير عليه، فالبداية تلعب دورا استراتيجيا في إضفاء المشروعية على النص، وتخصيص علامات نوعية وأسلوبية وبناء كون تخييلى وتقديم معلومات عن الحكايات، أو تعلق على الأحداث وعوالم النص، فكثيرا ما تنبئنا استهلالات هذه الرسائل بأزمنة وفضاءات النص، وإن كانت توقعات القارئ تبقى مفتوحة على أكثر من تأويل ودلالة، فمفتتح الرسالة / النص يدخل في تماهيات مع جمل وشخصيات ومحكيات ، لها وظائف أساسية، من حيث إنها ليست بريئة، بل تواجه نماذج من الكتابات والأساليب المعروفة، وذات قيمة نصية من حيث التلقى والتداول والقراءة ولذلك اهتمت العديد من الدراسات بسؤال الاستهلال، منذ كتاب اراغون ARAGON[٣٠].

ثم كتاب عتبات Seuils [٣١] لجنيت GENETTE، أو شارل غريفل[٣٢] الذى حدد وظائف العنوان: تعيين اسم الكاتب والكتاب، ومحتواه، ووضعيته الاعتبارية. إن هذه الاستهلالات غالبا ما تجيب على أسئلة " أين ؟ (المكان) من ؟ (المرسل) ثم متى ؟ (الزمان)

كعلامات نصية استهلالية، أي الوظيفة الإخبارية للاستهلال La fonction informative وهذا ما نجده في هذه الرسائل، بحيث إنه في رسائل يتم الجواب على هذه الأسئلة جميعها، وفى رسائل أخرى على جزئها، وفى نمط ثالث من الرسائل، لا نجد أجوبة عن الزمان والمكان ومرسل الخطاب، وإنما " نصطدم " باستهلالات أو افتتاحيات سردية ذات خصائص تعبيرية مغايرة وجديدة .

نذكر، هنا، أمثلة عن هذه الاستهلالات :

- رسالة مؤرخة في ٣مارس ١٩٣٤ (الإسكندرية) مرسلة إلى وفيق (الرسالة ص١٤) رسالة مؤرخة في ١٤ مارس١٩٨٤ (باريس) جاء فيها على الخصوص :" عزيزى الأستاذ ... تحياتى أطيب تمنياتى لك وللأخ العزيز الأستاذ شفيق خله وللأخ الأديب المصقع الدكتور عبد الستار عكاوى .." ص٢٣، وهى رسالة موقعة بخلاف الرسالة السابقة " كما يلي: وآمل أن نلتقى قريبا بأذن الله، ودمت للمخلص محمد حسن عبيد (الرواية ص٢٤).

- رسالة مؤرخة في ١٩٤١/٣/١٣(الإسكندرية)، جاء في مقدمتها: بنى النجيب ، أحييك تحية المقدر لوفائك، المعجب بنبوغك ونبلك قصب السبق في مضمار العلم والأدب والأخلاق، وأهنئ بك المستقبل الزاهى الذي ينتظرك، حقق الله يا بنى لك الآمال (الرواية ص ٢٥) من توقيع: اسم عبد الحميد بدر .

رسالة مقدمة في ٣ أغسطس ١٩٤٢ (الإسكندرية) والموقعة في آخر النص باسم سامي، وتبدأ بتوجيه بعض الأسئلة :

عزيزى ....

- لماذا تأبى أن نلتقى أحرارا كبيرى القلوب في أفق الفكر الصامت ؟ ولماذا ترى الحقيقية.. من خلال الغضب الإنسانى الذي أرتجف له ؟ ولم تجعل من إيمانك الإنسانى درعا لقلبك ؟ (الرواية ص ٤٢/٤٣).

- وفى رسالة موقعة من طرف سامي، نقرأ في مفتتح البنية السردية للنص وليس فقط لرسالة هذا العنوان أو التعليق، أو الحكمة (وللرسائل، فيما أظن، دور في هذه الكتابة أيضا).

"حضرة الفاضل .. أفندى ..

ثم يصف السارد الظرف قائلا:"منزل الحاج بدوى أبو الخير، الرحباية، شبرا، دمنهور.

أما الظرف فعليه طابع فاروق شابا مونقا بالطربوش، باللون الأخضر الفاتح، ستة مليمات ،" (الرواية ص ٤٩) ويخلو هذا المفتتح من زمن كتابة الرسالة ومكانها، لكنه يحدد عنوان التلقى ومكانه، ومرسلها " سامى " ويفضل السارد، أن يذيل، في لعبة إيهامية التوقيع بتحديد المكان – ٤ حارة أبو المجد – محرم بك – (الرواية ص٥٠).

- و"الظرف، هذه المرة، لحضرة الشاب الأديب .. أفندى .. المحترم، عليه طابعان لونهما الآن وردى باهت، كل منهما بثلاثة مليمات وبنفس صورة فاروق الفتى، وأختام البريد المستديرة الكبيرة واضحة التاريخ، بالحروف الإنجليزية 23JL 42730P أما خطابى إلى وفيق فقد كان مؤرخا من الداخل ١٩٤٢/٧/١٦" (الرواية ص ٥١).

ويضيف: عزيزى وفيق

كنت قد وعدت سامى أن أقابله في يوم الخميس الذي يتلو

الخميس الذي يتلو "خميس العهد" (وخميس العهد هنا هو الخميس الأخير الذي قضيته معك).

ولعلك تذكر أنك قلت لى " حتى ميعاده ميعاد فلسفى (الرواية: ص٥١).

– (وبعد خمسين عاما – أكثر – كتبت " حجارة بوبيللو"، هل حدث ما تمناه سامى؟).

عزيزى المحبوب:

لقد طال حديثى وطال جدا " كما طال تأخرى .. فأرجو المعذرة عن الحالتين".

نحن الأدباء المساكين مسرفون في كل شيء .. متطرفون في كل شيء (الرواية ص ٥٥).

وهى رسالة موجهة إلى وفيق وموقعة بتحيات وأشواق المخلص.

– رسالة مؤرخة في ١٩٤٢/٧/١٦.

جاء في مقدمتها أيضا .. العنوان كما هو.." واحترس من علامة التعجب إياها..؟

تجيء الرسائل تترى، تنهمر على من الزمن، ألها زمن؟

بعد ثلاثة أيام فقط، كان هذا الخطاب يكتب إلى :

عزيزي.. أفندي، تحية وبعد ،

يؤسفنى وقد كلفت الرد على خطابك، أن أتأخر كل هذا الزمن، الأمر الذي لم أكن أريد، ولكن أرادنى عليه الكسل، أما لماذا تتسلم خطابا من قدال وقد كنت تنتظره من سامي، فهذه مفاجأة، اتركها لآخر الخطاب، والآن وقد كلفنى سامى الرد عليك فإننى أجد من

حقى القانونى أن أرد بما يعن لي، لا بما قد يعن له، ولكما أن تعتقدا ما تريدان اعتقاده، بل وأن تفعلا بعد ذلك ما تريدان فعله ؟ (الرواية ص٥٧).

والرسالة موقعة باسم المرسل: محمد عبد المتعال قدال ومكانها وتاريخها، في آخر النص: ٥٠ شارع القنطرة المتفرع من شارع مسجد حجاج بالإسكندرية ١٩٤٢/٧/١٩.

– عزيزى .. تحية وبعد ،

إن كان خطابى صدمة بشعة لك فإن خطابك كان لى صدمة مشلة مضحكة، فإنه لم يكن منك إلى قدال بل من توفيق الحكيم إلى العقاد (وأظنك قرأت مهاترات الاثنين) ص٦٢، موقعة في آخر نص الرسالة عن محمدعبد المتعال قدال .

فهذه الاستهلالات السردية في الرسائل المتخللة في الرواية، تتجاوز الوظيفة الإخبارية، إلى سؤال الانتقال، ليس فقط كعتبة في اتجاه تخييل النص fiction du texte، وانما كمجال لتمركز الخطاب السردي بشفراته النصية، كما يرى ذلك يورى لوتمان[٣٣] Youri LOTMAN وفيليب هامون Phlippe HAMON [٣٤]، أو وظيفة إغرائية fonctin seductive كما صاغها شارل غريفل[٣٥] Charles GRIVEL إلى غير ذلك من الوظائف لهذه المقدمات السردية، الناجمة عن تعدد معانيها وتصانيفها، كرهانات روائية، مثل: وظيفة الإيهام، وظيفة التساؤل، التباس الخطاب، تداخل الزمان والمكان، ثم وظيفة التعدد السردي، كما تظهر من خلال المتواليات والاستشهادات السابقة، ثم تعدد تركيب الجملة أو الجمل

الافتتاحية لنفس الجنس الواحد الرسالة أو الرواية .

لقد تحدث يورى لوتمان[٣٦] عن مصطلح إطار Cadre، لتعيين الحدود الفاصلة بين النص الفنى عن اللانص، ذلك أن الانتقال من الصمت إلى الكلام هي لحظة اتصال بين المرسل (المؤلف) ومتلقى النص (القارئ) وليس هناك صيغة واحدة لانتقال، بل هناك طرق مختلفة لانتقال النص، وفى "حريق الأخيلة " نلمس هذه الانتقالات المتكررة من داخل النص بوسائل سردية مختلفة، وقد ساهمت هذه الرسائل في ترسيخ الانتقال كمكون أساسى وفاعل في تخييل النص إما عبر الانتقال المباشر، أو تلك الانتقالات الموحية والإيحائية، والتى لاتستثنى أجزاء النص الأخرى، مثل الشخصية الروائية المهاجرة، كصنف من أصناف الانتقال الرمزي، ولعل انتقالات المقدمات السردية لهذه الرسائل لم تقتصر على معنى ضيق، أي من النص إلى اللانص، إنها انتقالات في الأزمنة والفضاءات والشخصيات، والحوارات، والأوصاف، والأفكار والأحاسيس، فالرسالة ، بهذا المعنى، ليست نقلا لخطاب أو كلام، بل هي وجود قائم الذات ولها نصيبها في النص وبنياته .

ويمكن أن نذهب، إلى القول بأن تعدد هذه الافتتاحيات السردية، هي مواجهة نصية فيما بينها، أي مواجهة بين الأساليب والتقنيات التعبيرية من داخل نفس الجنس الرسالة / الرواية، وبذلك فإننا نتجاوز مفهوم لوتمان للانتقال من الصمت إلى الكلام، أي ما يقابله من العدم إلى الكينونة، وهو ما ينتقده أدورنو[٣٧]، معتبرا إياه أنه غير دقيق، مع رفضه الحديث عن عدمية سابقة عن النص . إن

الانتقال في رواية " حريق الأخيلة " لا يقع خارج متخيل الكينونة، وإنما من الكينونة إلى الكينونة، ومن نص رسالة إلى رسالة أخرى، ومن عتبة إلى عتبة مساوقة، ومن العتبة إلى نص الرسالة، فالرواية تقدم أكثر من شكل للانتقال، حتى إن هذه العتبات تصبح وحدات سردية وأركانا وزوايا وهندسات شكلية لتوزيع وحدات النص، أي أننا أمام فضاء لساني Linguistique? والنص، أو الرواية هي شكل من أشكال التواصل اللغوى وكما يرى جاكبسون[٣٨] JA-KOBSON فالنص هو رسالة ،ولذلك فرسائل " حريق الأخيلة " هي جسر للتواصل بين شخوص الرواية وأزمنتها وفضاءاتها المتباعدة أو المتقاربة المتشابهة أو المتناقضة، الصغرى أو الكبرى، وإذا أردنا استعارة تحليل جاكبسون لوظائف التواصل اللساني، فإننا يمكن أن نذكر عددا غير محصور من الوظائف اللسانية، ضمن سياقات " حريق الأخيلة ".

وهذه الوظائف التي صاغها جاكبسون[٣٩] هى الوظيفة المرجعية Fonction référentielle وهي المرتبطة بسياق النص، ثم الوظيفة ما وراء لسانية Fonction métalinguistique، وهى التي لا تفترض بالضرورة التكافؤ بين المرسل والمرسل إليه، وهذا ما يمكن أن نعاينه في تلك الرسائل الزاخرة بعدم التطابق بين الشخوص المتراسلة، ثم الوظيفة التنبيهية، والتى تساهم فيه أنظمة من العلامات والمؤشرات والتنبيهات، بموازاة استراتيجية الإغراء stratégie de séduction، وتكثر هذه التنبيهات والعلامات النصية، في رسائل "حريق الأخيلة" والتى تتكرر مثل"اللازمة" أو "اللاوازم" سواء في الرسالة الواحدة، أم

كل الرسائل، أم على الأقل جلها.

وهذه التنبيهات ترد في صيغ توجيه الخطاب واستحضار المرسل إليه من مثل عزيزى الأستاذ "عزيزى " حضرة الفاضل " عزيزى وفيق (ذكر شخصية واسم المرسل إليه) "عزيزى المحبوب" ،

عزيزى أفندي، عزيزى تحية، وبعد، صديقى ،

ذكر التوقيع أو إغفاله باسم المرسل، مثل: ودمت للمخلص محمد حسن عبيد، تحيات وأشواق المخلص، محمد عبد المتعال، وأحيانا أخرى يكتفى السارد بنقط الحذف .

ذكر تاريخ الإرسال ومكانه، لكن ليس في كل الرسائل، وكذلك العنوان الذي يأتى في بداية الرسالة أو في نهايتها، أو لا تتم الإشارة إليه بصفة نهائية.

نقل ما هو مكتوب على ظرف الرسالة من اسم وعنوان وصور (الطوابع).

وهذه التراكبات السردية، هي أدوات حية للتنويع السردي والتواصل بين أنسجة النص وشرايينه اللغوية، وهو ما يقودنا إلى الوظائف: التعبيرية والشعرية والتأثيرية، بالعودة إلى قوانين وإواليات نصوص هذه الرسائل الروائية، وما يمكن أن تؤثر به على عملية التلقي، وكما يقول امبرطو إيكو Umberto ECO، فإن ذلك لا يتوقف على قدرة المرسل إليه فقط، بل إن إواليات هذه النصوص هي التي تساهم في إنتاج جمالية الرواية وتعدد تقنياتها.

– نجتزئ مقدمات أخرى من هذه الرسائل ،التى تؤكد هذا المنظور وخلا صات تفكيك ثغراتها، 5شارع احمد دقله – محرك

بك – الإسكندرية في ٣٠ أكتوبر ١٩٤٨.

عزيزى ...

مع توقيع الرسالة بواسطة شخصية " سامى " ،(الرواية ص٦٩/٧٠)

– ١٣ شارع نوبا رباشا– شقة رقم ٢٢– حلوان في ١٩ يناير ١٩٤٨.

التوقيع دائما: "سامى (الرواية ص ٧١).

عزيزى :

لعلك قد عرفت أين أنا الآن " وان لم تكن قد عرفت بعد.. فاعلم أننى في مكان قد لا يخطر لك على بال .. مرسى مطروح .. ذلك المكان الذي اكتسب في الحرب الأخيرة شهرة تكاد تكون خرافية "

التوقيع: حسن (الرواية ص ٧٦).

هذه الرسالة –كما يبدو– التي تبدأ بكلمة "عزيزى"، دون علامات إضافية، ومباشرة يرد الفضاء ليس كمكان لمصدر الرسالة، وإنما كفضاء مسرود، وكبؤرة لتوالد الحكايات.

– الإسكندرية في ٢٣ يوليو ١٩٤٢.

عزيزى وفيق :

إننا نجرى وراء الأوهام، نجرى حتى تنقطع أنفسنا، وندمى أقدامنا ثم نسقط في النهاية، وعلى شفاهنا بسمة، وفى عيوننا دمعة (الرواية ص ٨٥).

مع ختم الرسالة ب: " مع تحيات، المخلص (......) (الرواية ص٨٩) ١٩٤٧.

عزيزى ...

بعد التحيات والسلامات (الرواية ص ٨٩)، وختمت ب: ألف شكر " وفيــق" (الرواية ص٩٠)

- تراث الصبا المذخور.

الإسكندرية مساء ٢٢ نوفمبر ١٩٤٢

سخرية .. ماذا تستطيع أن تسميها غير ذلك ؟...

رغم رغبتى الصريحة في ذلك .. ورغم أن الخطاب وصلك في ١٣ جيب جلبى .. ولم يضع في البريد .. كما اعتادت الخطابات أن تضيع .. وإذن .. فهى صفحة تريدها أن تطوى " وهي مرحلة تريدها أن تقضى (الرواية ص ١٠٥/١٠٦) وفيق .

– الجامعة الأمريكية بالقاهرة "

قسم الصحافة

عزيزى :

أو لم يعد لى الحق في أن أدعوك بعزيزى .. بعد أن صرت لا عزيزا ولا صديقا ! ؟ ماذا حدث لعقلك يا صديقى .. هل أصبت بخبل من جراء مصاحبتك الطويلة لسامى وجورج وأمثالهما؟ (الرواية ص ١١٧) وهى رسالة صادرة عن وفيق.

– وفى رسالة أخرى نقرأ :

"يا صديقي، ها أنذا أكتب إليك، بعد مرور أكثر من خمسين عاما، فهل مازلت تنتظر ؟ أم إن كل شيء قد فات أوانه؟

غريب أننى أذكر ذلك كله في مساء ١٦ نوفمبر ١٩٩٣، فقط بفارق إحدى وخمسين سنة وستة أيام، إذا صحت الحسبة .

أذكر ؟ أهذه مما يدخل في باب الذكرى ؟ أما أنها بلا زمن، كما أهوى أن أقول (الرواية ص١٢٣) وفيه أيضا يتجاوز الخطاب، ذاته، والرسالة زمنها، إنها كتابة ملتوية ولا تتشبث بحدود ما.

يقول: " هل أعترف لنفسى أننى كأنما كتبت هذا الخطاب بالأمس فقط، إننى أكتبه الآن، إننى سأكتبه ربما بعد ستة أيام ؟ ربما مع تعديل طفيف في النبرة لا غير، ربما بتخفيف قليل من الصرخة، يمكن، لكن الصرخة هي هي.

هل أسخر من نفسى - قليلا - لأننى كتبت، أو سأكتب هذا الخطاب أم إننى أشفق على نفسى قليلا ؟

لا أرثى لنفسى ولا أنكرها (الرواية ص ١٢٣/١٢٤).

– ذلك في ١٩٣٨.

وفى الإسكندرية ٢٨ديسمبر ١٩٤٢ (فقط بعد خمس سنين..!)

"عزيزى وفيق ...

أحقا أنا أمقتك، وأبغضك ؟ .. أحقا أننى أحقد عليك ؟ (الرواية ص١٤٤)، المخلص (....) (الرواية ص ١٥١).

القاهرة في ٢٣ سبتمبر١٩٩٣

عزيزى وفيق

انقطعت بنا السبل منذ سنوات، ها أنذا اكتب لك، استجابة لطلب صديق عزيز، عن " المرأة " التي لم أصدق قط أنها " وعاء " للحمل وللولادة (الرواية ص١٥٢) المخلص (.....)

فى يوم الأربعاء ١٣يناير ١٩٤٣

كتب لى وفيق خطابا لعله من أواخر خطاباته الحميمة: عزيزى

(الرواية ص ١٥٥) عن وفيق ".

– الإسكندرية ١٧ يناير ١٩٤٣.

عزيزى وفيق ..

من المخيف حقا .. أن يقرأ المرء مثل خطابك .. ومما يحز في النفس .. ومما يهز القلب من أعماقه أن يسمع المرء مثل صرخاتك الموجعة، و لكن .. لماذا يا صديقي؟ .. لم كل هذا اليأس (الرواية ص ١٧١).

– عزيزى ..

إننى أود بجنون أن أراك .. لا لأى شيء، إلا لكى أنشب فيك مخالبي (الرواية ص ١٨٠) فى الختام إلى اللقاء أيها العزيز المجنون (......) (الرواية ص ١٨١).

- الإسكندرية مساء ١٥فبراير سنة ١٩٤٣.

"عزيزى وفيق .....

يخيل إلى "إننى كنت مخطئا .. حين رحت أنتظر ردا لخطابى الماضى .. طيلة الأيام، طيلة الأسابيع، طيلة الشهر الماضى .. لست أعنى أنه لم يكن واجبا أن أنتظر، بل أعنى أنه كان يجب ألا انتظر...! (الرواية ص ١٨٢).

إن هذه الاستهلالات أو العتبات أو الافتتاحيات، في الرواية التي تعيد كتابة " مقدماتها " السردية، تأتى أيضا لاقتراح المعايير المكنة لهندسة النص وتهيئ مجالاته وتقطيعاته، وفيه تلتحم هذه النصوص (الرسائل)، بأشكال الكتابة في الماضي، فهى لا تستنسخها وإنما تحاورها، وتسائل قوالبها ومعاجمها وبنياتها، فالنص المقدس القرآن

الكريم، هو أساسا رسالة، والعديد من الأشعار هي في الأصل رسائل، والكتابات اللاتينية في مطلع القرون الوسطى، فيها جزء كبير ينتمى إلى المخطوطات التي تبدأ باستهلالات معينة: كلمة أو جملة، والتى كانت وظيفتها تؤشر على بداية نص جديد في سلسلة الناسخ الذي لم يكن له عنوان، مع الإشارة للمؤلف ومكان نشأته، ثم المتوالية التقديمية .

إذن فقيمة مخطوطات القرون الوسطى، وتراث السرديات العربية مختلفة عن غيرها من حيث الاستهلالات، ويمكن أن نتساءل ماهى حدود الاختلاف والالتقاء بين نص "حريق الأخيلة " وهذه المصادر .

ثم هل من المشروع التساؤل حول قيمة وجوهر هذه " العتبات" أو " المتواليات السردية " المتكررة في رسائل الرواية، وقد لا نبالغ إذا اعتبرنا أن كل متوالية هي مقدمة لنص جديد داخل الرواية، أو إعادة كتابتها، وفق منطق بنيات الرواية وظهور وتطور شخوصها، فكل رسالة تحمل إما شخصيات جديدة أو وقائع أو علائق، أو فضاءات، ومنظورات، خصوصا وأنه لايمكن حصر التحليل في الجمل الأولى وحدها من هذه الرسائل التي هي وحدات متنوعة الأحجام والوقائع، بالبحث عن تقطيعاته، وانغلاقاته وشروخه، أي أن هذه " المتواليات " تدخل في سجال مع معايير الكتابة في النص، من حيث أشكاله وتيماته .

وفى هذا الإطار اهتم العديد من الباحثين بالوحدات النصية الأولية، كل من منطلقه .

هذه المتواليات السردية في الرسائل، تفتح شروخا ومسارب

نصية تتمثل في :

– حضور إشارات الباعث للرسالة وسكانها واسم المتلقي، أو يكتفى السارد بالبياض .

– تعدد بنيات الانتقال .

– تغيير الخطابات السردية المباشرة وغير المباشرة، من شخص إلى شخص، أو من مؤسسة إلى شخص، أو بالنيابة عن شخص، أو من مجهول إلى مجهول، ومن زمن إلى زمن .

– ورود مفاتيح الانغلاق والانفتاح في الحكي، مثل: (ها أنذا أكتب إليك .. انقطعت بنا السبل منذ سنوات ..)

– تعدد أصوات السرد

– نهاية الحوارات والانتقال من الحوار إلى المونولوج، أو إلى الحدث ..الخ

– تغيير زمنية الحكى عبر ما يلجأ إليه السارد من فجوات -ellip sesومفارقات سردية، وتغيير فضاءاته مثل: (القاهرة ٢٣ سبتمبر ١٩٩٣، الإسكندرية في ٢٨ ديسمبر ١٩٤٧/١٩٤٢، الإسكندرية ٣٠ أكتوبر ١٩٤٨، الإسكندرية مساء ٢٢ نوفمبر ١٩٤٢/٧/١٦، ٣ مارس ١٩٣٤ الإسكندرية...) وهي تواريخ وأزمنة وأمكنة مشتتة، وفى متواليات أخرى، يتم تحديد حتى العنوان مثلا: ١٣ شارع نوبار باشا – شقة رقم ٢٢– حلوان في ١٩ يناير ١٩٤٨.

أو أزمة متغيرة وغير قابلة للتصنيف أو "الحجز" من مثل :"هل اعترف لنفسى أننى كأنما كتبت هذا الخطاب بالأمس فقط، إننى اكتبه الآن، إننى سأكتبه ربما بعد ستة أيام؟".

أو: " يا صديقي، هاأنذا اكتب إليك، بعد مرور أكثر من خمسين عاما، فهل ما زلت تنتظر ؟ أم كل شيء قد فات أوانه ؟" .

وهذه المتواليات قد تتشابه أو تتماهى أو تتداخل مع متواليات موازية من خارج إطار نص الرسالة، ومن داخل نص الرواية، وكل هذه التفاعلات لا تخرج عن كون الرواية، ويمكن أن نورد بعض هذه النماذج كالتالي:

– (عجيب، أن تتردد أصداء هذه الكلمات، هذه النوستالجيا، طول العمر) (الرواية ص ١٠٧).

– (وما زلت أصارع هذه الرموز الرثة، اجهد أن انفيها عني، ومازالت تزحمني، وتثقل على صدرى) (الرواية ص ١٠٩).

– (وهذا الشبح القديم مازال ملازمي، شاخ الآن، ووهنت بنيته، ولكننى مازلت أستند إليه، لعله الآن يتكئ على أنا، يلتمس السند) (الرواية ص١١١).

– (وهل بقى هذا الشبح الآخر ملازما لى أو جاثما في ؟ هذا الشاعر القديم المنسى الذي أكرهه الآن؟) (الرواية ص ١١٣).

– (وبعد كل هذه السنوات، أما مازالت تلك عقيدتى التي أخفيها أحيانا عن تقية، وأفصح عنها أحيانا ؟ أم هل انكسرت تلك الأجنحة، كما انكسر القلب، هل انكسر، القلب ؟) (الرواية ص١٧٩).

– (هذا النداء اللاعج، لوعة السؤال، ألا تكف أبدا ؟ عرفت منها، عبر السنين، أن اليأس له وجه منير) (الرواية ص ١٩١).

– (الحياة الروحية ؟ ما أشد براءة هذه الكلمة، فيما يبدو، وما أكثر ما تضمر من خفايا الجسد المتنزية الجانحة، الحياة الروحية)

(الرواية ص ١٩٢).

– (أبكى فقدانا لا يعوض لذاتى نفسي، كم أفتقدك أختي، شق ذاتى الأخرى).

– (قبر لم أزره مرة واحدة في خمسين عاما، أزوره كل يوم)، (الرواية ص ١٩٣).

– "لحظة عبور الشارع إلى كافيتيريا " غزالة " في الدور العلوى بعد سينما ستراند كانت لحظة استشراف اللقيا ونعم القربى (الرواية ص ٢٠١).

وهناك متواليات أطول، فهذه الفقرات هي جمل تمهيدية أو بمثابة عنوان، أو لاحم لسرود النص ومحكياته وتأملاته متفرقة، بل هي فقرات توهيمية خادعة فهى مقاطع متكاثرة تختفى خلفها رسائل مضمرة ومجهولة، دون وجود علامات نصية تنبيهية، أو إشارات، وبذلك فان الرواية تتنفس بأكثر من رئة أو رحم نصي، كشروخ وفجوات ومفارقات سردية على مستوى الشكل والموضوع، وهي الشروخ التي لا تحدث بطريقة آلية، بحيث إنه يمكن أن لا يؤثر الشرخ الشكلى على موضوعه، كما يمكن أن لا تؤدى فجوات التيمات إلى تحولات في تقنيات النص .

٤-٣- التخلل الشعرى (الأشعار) :

لا ينحصر توظيف الأجناس التعبيرية على جنس الرسالة فقط في الرواية، بل تتضافر أجناس تعبيرية من رسالة وقصة ورواية ومثل، وشعر، وكتابات فلسفية وصوفية وتاريخية، في " إعمار " كون الرواية، للاستدلال على حوارية " حريق الأخيلة " وتنوع إحالاتها

اللغوية والأسلوبية والبلاغية ،،،

ولعل تخلل الرواية قصائد أو أبيات شعرية، يدخل في إطار إعادة تنضيد وكتابة هذه النصوص الشعرية وما تتضمنه لغاتها من متخيل ثقافى جماعى وتاريخي، بكل تنبيراتها اللفظية والإيقاعية واشعاراتها وتشبيهاتها وكناياتها وأوزانها، في القصيدة العربية العمودية، والتى لا تنفصل عن باقى مكونات الرواية، فهذه الأشعار قد تأتى في سياق وحوار الرسائل، أو في باقى البنيات السردية . وهكذا يمكن أن نقرأ بعض هذه القصائد والأشعار الواردة في الرواية، على لسان شخصيات معينة، أو استشهادات أو استذكارات أو موضوعات للسرد .

" بنشر ساحر الألباب قلته
سحرت الناس بان الأزهار زنته
مضى عبد الحميد وقد نشدنا
بها ورد الربيع لنا نشرته
يكاد النحل يسبقنا إليه
ليرشف منه معنا ما غرسته
أهنى يابنى بك المعالي
وديوان الكتابة اذ رفعته
وشكرا يا بنى على وفاء
لمن لم ينس عهدك قد رعيته

(الرواية ص ٢٥).

وهذا بيت شعرى يرد كاستشهاد في رسالة من محمد عبد

المتعال قدال، يقول في مفتتحها " العنوان كما هو .. واحترس من علامة التعجب إياها ..."

تجي، الرسائل تترى، تنهمر على من الزمن، ألها زمن ؟ بعد ثلاثة ايام فقط ،كان هذا الخطاب يكتب إلى (الرواية ص ٥٦).

ولم أر في عيوب الناس عيبا كنقص القادرين على التمام (الرواية ص ٥٩).

وفى رسالة للسارد، إلى وفيق، نقرأ :

"الكون الذي يتسع على حساب لا شيء، ذلك الذي له حدود، وليس له حدود !

هل تذكر الخيام .. أنه يقول:

"أتـــراهم وقـــد تـــولت قـــرون

اعـــجـــزتـــهم كـــاف وواو ونـــون

(الرواية ص ٥٨)

وهذه أبيات تحافظ على بناء القصيدة التقليدية، لكن هناك مقاطع سردية أخرى تستوحى البناء الشعرى الحديث، أو القصيدة المعاصرة دون أن ترقى كليا، إلى مستويات القصيدة فنيا واستطيقيا في صورها وجملها وإيقاعاتها .

يقول السارد في الفصل الثالث: مراسى الأوهام (الرواية ص ٧٥).

السلالم معتمة في الشتاء

والمعنى اللامحدود إبريق زجاجه مشروخ

هل هو مملوء بالماء أم ينز بدمى ؟

إيروس انظر إلى

هل ضربنى الفساد ؟

العناقيد الحجرية مدلاة من حديد الشرفة ،

والرخام دفيء

الساقية الخشبية مغروزة في الطين ،

لا أستطيع تسلقها ،

البنت التي احبها لا تساعدنى

فليس عاديا أن يبدأ السارد هذا الفصل بلغة شعرية دافقة يمزج فيه بين التصوير الشعرى والوصف الرمزي، والحكي، ويستمر النص في مقاطعه هذه بنفس الإيقاع ،

ثديها ساقط في حجري، نهمة،

ولم تقل لي: أحبك

أسقط في منتصف الطريق ،

فخورا ،

شارع الإسكندرانى موحش وخاو بالليل ،

مجنون مجنون مجنون، هكذا قال ،

ودوت طلقة رصاص واحدة ،

رسم شبكة عنكبوت مقطوعة ،

هل صدقت النبوءة؟

- ويمكن أن نقرأ نصا آخر من نفس البنيات (الرواية ص ١١١/١١٢).

٠٠ أسفي، ليس لى ثمة أمل ..

إن قلبى لا يعرف السلام .. ولا الهدوء ..
ولا تلك القناعة التي يجدها الحكيم .. في تأملاته الساكنة ..
والتى تتوج نفسه بتاج من المجد رائع ..
تلك القناعة التي تكبر جميع الكنوز قيمة ..
ليس لى ثمة قوة .. ولا شهوة ،
لست أجد قلبا يحبنى وأحبه ،
وحتى الفراغ الهادئ .. لست أعرفه ..
إننى أرى من حولى يتمتعون بكل هذا ..
ويدعون الحياة مسرة ..
فعرفت لها طعما آخر ..
كم أحس الآن .. بيأس هادئ وادع ..
وداعة الريح .. والمياه .. الساكنة ..
إننى أستطيع الآن أن أضطجع .. كطفل متعب
وأبكى حياة المتاعب والكلال
تلك الحياة التي تحملتها ويجب أن أتحملها ...
حتى يقبل إلى الموت .. كالنوم .. يسترق خطاه
وعندئذ أحس برد العدم يسرى في وجنتى .. اللتين يهب عليهما الهواء الدافئ..
وتترامى إلى مسمعى الواهن .. نغمات الموج الأخيرة ،
تتردد فوق قلبى الذي يحتضر .. في سكون ..

والأكثر من هذا فإن لغة الحكى في " حريق الأخيلة " ذات مسحات شعرية، أحيانا تفوق هذه المقاطع، التي تنزع شعريتها من

إيقاعاتها الداخلية، والعلائق بين كلماتها وجملها، حيث يتحول المعنى إلى إبريق زجاجه مشروخ، ولتصوير الألم وحالات الاعتصار يتساءل الحكى هل هذا الإبريق فيه الماء أم ينز بالدم، وفى هذا استنطاق للأشياء، وإسقاط للصور، وكأننا نقرأ في هذا المقطع، بيت الشاعر العربى المعروف أبو العلاء المعرى الذي يقول فيه (للتعبير عن الألم):

أبكت تلك الحمامة أم غنت على فرع غصنها الميساد(٤٠)

وهذه الصور الشعرية هي التي تجعل من الأحجار عناقيد مدلاة، والثدى يسقط للدلالة عن الرغبة أو الحب والألم، أو الفراغ .

أما في القصيدة الثانية، " فشعرية " الحكى الشعرى " مشبعة برومانسية دائمة، وبالتشكى والمفاجأة فالذات لم تجد قلبا للحب، وفى عدم قدرتها على استكناه هذا الجوهر تكتفى ب " وداعة كأس هادئ" والإضطجاع مثل طفل متعب، وانتظار موت كالنوم .

ولا يكتفى النص بهذا " التسريد الشعرى "، إذ أنها مجرد جزء من بنيات شعرية نصية تجرى وراء تحويل كيمياء اللغة، كما أن الرواية عملت على إدماج العديد من النصوص القديمة المأثورة عن شعراء وصوفيين، بشكل لا تبدو معه أنها مقحمة أو غريبة، عن النص وعن سياقه والجملة والمتوالية السردية والتركيب مثل :

"هل كنت - وما زلت - أشرب معه الراح، صيفا وشتاء على السواء؟

" شربت كأسا بعد كأس، فما نفذ الشراب ولا رويت "

وهل قلت إن قلبى لا يرعوى عن هواك ؟

وأنت هناك، على متن سفينة شاهقة بلا شراع، ولا دفة، لاتنال؟

(الرواية ص ٢٢٨).

إذن، فالرواية مثيرة، بشكل كثيف وبكيفية تخليقية، بسياقات ملفوظاتها ووجوهها اللسانية المكتظة بالإشارات والتلميحات، والتداعيات المتأتية من الخطابات والصور الشعرية، وهذا المرموز الشعري، في الخطاب الروائي، يعزز مسألة التعدد اللساني الاجتماعي، وتنضيد اللغة الشعرية بإيقاعاتها وطبقاتها اللغوية وألفاظها وتركيباتها المشحونة بتصديتها اللغوية والاجتماعية والتراتية والذاتية.

فالبيت الشعرى هو :" شربت كأسا بعد كأس، فما نفذ الشراب ولا رويت " حيث يكتبه أو يقوله السارد جملة متصلة وليس بيتا شعريا بشطريه، كما أنه يأتى في سياق توترات النص في الدلالة والمحكى والمتخيل .

فالتوسع الحكائي الشعرى في الرواية، يتمأسس على قوانين التصرف في معانى المتواليات السردية، وفى إطنابها وتقصيرها، وتمددها وإيجازها، واختيار ألفاظها، وسياقاتها، ومبانيها، وطبيعة مقاطعها، واستعمال التشبيهات والإشارات والرموز والأوصاف البعيدة، والعبارات القصيرة، وانتقال الكلمات من مواضعها، بل كثيرا ما يصبح السرد في " حريق الأخيلة " ملحمة شعرية طويلة عبر جمل قصيرة ومتقطعة، لكنها مسترسلة في صورها، ولهذا ليس بريئا أن ينكتب النص، تقريبا من بدايته إلى نهايته، مع بعض الاستثناءات القليلة والشاذة، عبر بياضات وفراغات الحذف، حيث تتراكم نقط البياض بين الجملة والأخرى وبين الكلمتين، والكلمتين،

وأيضا بين الكلمة والكلمة، دون أن يتوقف بناء اللغة، أو ينشأ عن ذلك اختلال في اللفظ والمعنى والمبنى وبمفهوم ابن طباطبا العلوى دون أن يخشى عليها من التقوض، أي الانهيار والسقوط . وكما قال بعض الحكماء :" للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه ".

٥-٣- أسلبة جنس الصحافة :

ومن الرسالة إلى الشعر إلى أجناس في الكتابة، مؤسلبة نصيا كالصحافة المدمجة سرديا :

لغة الأخبار والإعلام والتعليق الصحفي، والمتابعة، والتغطية الصحفية، وقد " نعثر " على مقالات " مبعثرة " وموزعة على بعض فصول الرواية .

يذكر السارد أنه قرأ في جريدة " الأهرام " يوم ٢٧مايو ١٩٨١، مقالا عبارة عن " شكر وذكرى الأربعين للمربى الكبير " الأستاذ بنى سالم، ناظر مدارس النيل بالإسكندرية سابقا، جاء فيه :

تتقدم الأسرة بخالص الشكر للمتفضلين بمواساتها بالحضور والنشر والبرق وتخص بالشكر للسيد رئيس الجمهورية ونائبه والسادة نواب رئيس الوزراء والوزراء ومحافظ الإسكندرية ورئيس وأعضاء مجلس الشعب ورجال التعليم وكلية الهندسة ومركز بحوث الهندسة الصحية وأسرة التأمين الأهلية والإسكندرية للزيوت والصابون وهيئة الطيران المدنى وتفتيش ومدرسة أشرف الخوجة كما تخص بالشكر الجزيل غبطة البطريرك الكاردينال اسطفانوس الأول والاكليروس ورئيس وأعضاء الجمعية الخيرية للقبطية الكاثوليكية وشعب الإسكندرية وسيقام قداس وجنازة الأربعين على

روحه الطاهرة الساعة العاشرة صباح الجمعة ٢٩ الجارى بكنيسة الكاثوليك ٢٩٨ شارع بورسعيد بالإسكندرية تلغرافيا، عائلة المرحوم بنى سالم بالإسكندرية " .(الرواية ص ١٤١).

فهذا المقال / الإعلان / الشكر، المتعلق بوفاة رجل تربية (ناظر مدارس النيل الإسكندرية) له أكثر من وظيفة داخل النص وبنياته وهي تعدد الأجناس، ثم الاسترجاع والتذكر، بل إن هذه الوفاة كحدث، أتاح إضاءة جانب من حياة شخصية تعيش في الظل، بالنسبة لشخوص الرواية، والتعريف بمحكيات الفضاء الطفولى للسارد في المدرسة، وأقرانه مثل: " بطرس طانيوس "، وفضاء مبنى الكنيسة الكاثوليكية الخشبية، والمدرسون، وعلاقة هؤلاء بالأستاذ بنى سالم، وهي لحظات يذكرها السارد باعتزاز وفخر .

يقول عن سالم، وهو يتذكره، ومعه يسترجع جزء من طفولته :

" .. شامخا ودمثا ومحنى الظهر قليلا، يخرج من وراء المكتب الأنيق الصغير المرتب بخشبه الموجنى اللامع، ويسلم - باليد - على أبى، ويسلم على أنا أيضا باليد، تلك من أسعد لحظات حياتى واملأها بالإثارة والانفعال، سوف يهنئ أبى لأن ابنه قد تخرج بتفوق من المدرسة الابتدائية وكان ترتيبه مائة وثلاثة من بين اثنى عشر ألفا وتسعمائة وتسعة وخمسين في القطر كله في ١٩٣٧" (الرواية ص ١٤٢) ليتم الانتقال من الحديث عما هو جزئي، إلى استعراض قضايا وأحداث عامة، وهذا التطور في المحكى ناجم بالأساس عن هذا المقال " الشكر والذكرى الأربعين " حيث أشار السارد وهو يحكى عن إحساساته ولباسه وعلائقه في تلك الفترة، إلى المظاهرة

المرحبة بالملك فاروق، والتى كان يحرسها جنود النظام، ومظاهرات أخرى في ذكرى وعد بلفور، والتى لم يتوان فيها عساكر النظام، عن ضرب وشتم الآباء والأمهات .

وهذا المقال الصحفى يكشف عن بنية لغة خاصة، غالبا ما تطالعنا يوميا في الصحف، أي المؤسسة، ولغة المؤسسات تختلف، فرغم طابع الموت والحزن والمأساة، فإن اللغة التي كتب بها " الشكر " تشى بتعابير " منظمة " و" منضبطة " لبنية هذه الشخصيات التي تمثل كلها مؤسسات رسمية، وقيم ومرافعات اجتماعية جديدة، من أعلى الهرم إلى أسفله، ومن مؤسسات سياسية إلى مؤسسات اقتصادية ومؤسسات دينية (رئيس الجمهورية، البطريريك..) ثم مؤسسات تربوية . أي كل ما يضفيه الطقس والطابع اللغوى الرسمى من سنن لغوية وتضيفات معجمية وتركيبية خاصة.

وفى مقال آخر في الجمهورية يوم ١٩٩٣/٩/٧، تحت عنوان "بدء إنقاذ آثار كوم الشقافة " نتعرف على بدء عمليات الترميم التي تطال مقابر كوم الثقافة الأثرية، والموجودة وسط الإسكندرية، مع إيجاد حل لمشكلة المياه الجوفية .

وهو مقال علمى يخص علم الآثار، حيث يخبر أن خبراء هيئة الآثار أعدت دراسات علمية متخصصة لعلاج ارتفاع منسوب المياه وذلك " بحفر ٦ آبار ارتوازية على عمق ٢٥ مترا بأبعاد مناسبة عن المقابر الأثرية مهمتها سحب المياه الزائدة بشكل منتظم للحفاظ على محتوياتها الهامة " (الرواية ص ٢١٢).

ومن خلال هذا المقال، نتعرف على شخصية د.عبد الحليم نور

الدين رئيس هيئة الآثار الذي كان قد زار هذا الفضاء الأثرى " كوم الشقافة " وطالب بسرعة إجراء وتنفيذ عمليات إنقاذ المقابر الأثرية بعد أن هددتها المياه الجوفية بالانهيار ".

أما في صحيفة "الأهرام" ليوم ٢٨ نوفمبر ١٩٩٣، فنقرأ أن طبيب الحجر الصحى بالمطار، " احتجز ١٥صقرا من صقور "شاهين" النادرة والغالية، والتى يصل ثمن الواحد منها إلى ٥٠ ألف جنيه، ويضيف المقال الصحفي، أن هذه الصقور كانت بصحبة أحد كبار الزوار، الذي لم يقبل تصرف الطبيب البيطري، لأن هذه الصقور موجودة لمرافقته في رحلة الصيد بفضاء (صحراء مطروح) ولم يستطع الطبيب، تنفيذ القانون لأن الضيف بحوزته موافقة " رفيعة المستوى " .

وهكذا فإن نفس الحدث أو الكتابة، يعرض من وجهة نظر مغايرة، في نفس المقال، يقول :" والقصة الثانية عكس الأولى، فقد تعرض أحد الأطباء البيطريين إلى ضغوط شديدة، عندما وصلت إحدى القوافل وكانت برفقة أحد كبار الزوار العرب، وكانت القافلة تعبر الحدود المصرية، إلى خارج الحدود، وقد حملت عيارات القوافل لحوما " كان المطلوب أن يصدر الطبيب البيطرى شهادة تؤكد صلاحية هذه الذبائح التي تحملها القوافل ضمن عائد رصيد الصيد في الصحراء المصرية للاستخدام الآدمى ليدخل بها حدود بلاده ! (الرواية ص ٢١٣).

وبعد أن يتطرق المقال الصحفى المذكور لتصنيف نفس الحدث، ينتقل إلى لغة التعليق والتحقيق والتحرى في الموضوع والظاهر منه

أي حكاية الصيد في الصحراء والقوانين الموجبة لذلك ،ومدى العمل بها أو حدود تطبيقها، فالأمر يتعلق بعشرات القوافل من سيارات الصحراء الفارهة، مع عشرات الصقور، مع الموافقة على " السياحة الصحراوية " من طرف أجهزة الحكومة، وهو ما جعل الصحيفة تتساءل كيف تكون هذه السياحة " لهواة صيد قادمين من الصحراء " وتشير في نفس الوقت أنه تم إرسال طلبات السماح للدخول بالسيارات، في هذا العام . وحكاية احترام القوانين هذه ممسرحة وشكلية، " ولكن الوضع مختلف تماما، فالقوافل تدخل الصحارى بالصقور وتحصل على السلاح من عرب الصحراء " وعندما أراد أحد مندوبى جهاز شؤون البيئة، الاعتراض على ما يجرى حدثت مشادة، انتصر فيها قائد رحلة الصيد . فقد نهر مندوب الجهاز أو عنفه، على الاعتراض وقال له " إننى أحمل إذنا من أسيادك " (الرواية ص ٢١٤).

ويورد النص مقالا لجريدة " الأهرام " يعود إلى أواخر القرن التاسع عشر يوم ٣ مايو ١٨٩١ (الإسكندرية) وهو عبارة عن تصحيح ومراجعة لخبر سبق وان نشرته الجريدة حيث أعلنت فيه أن عدد الآبار في البلدة بلغ ٩٠٠، وعادت لتخبر أن هذا القدر أو العدد يوجد في العطارين وحده، في حين أن البلاد تضم ما يزيد عن أربعة آلاف بئر مياهها سامة وقاتلة، ورغم ذلك يستعملها الأهالى .

وكما يتضح فإن لغة الصحافة، ذات نبرة مؤسساتية، وأنها متنوعة في متابعاتها وموضوعاتها وقضاياها وهي لغة وصفية وخبرية وانتقادية ساهمت في تنويع تقنيات النص ومواده، وفى

نفس الإطار الاهتمام بقضايا، قد تبدو " عادية " عبر المتابعة والرصد والفضح والتعليق، وهي انشغالات صحافية كثيرة، ومرتبطة بفضاءات الرواية ومجموعاتها، وتحديد مصائرها، والعناية أو إهمال مقوماتها الوجودية، الآثار، الصيد، المياه الملوثة .

وإلى جانب هذه الأجناس المتخللة، فإنه يمكن الحديث عن أشكال أخرى، وهي التي تجلت من خلال مكونات الرواية المتمثلة في الفضاءات والشخصيات والحكايات .

فى هذا الصدد يمكن التعرض لمختلف الخطابات الفلسفية والتاريخية، والاعترافات واليوميات والرسائل وأجناس القصة والرواية والحكاية، والخرافة والأسطورة والرسوم واللوحات التشكيلية والتى يمكن أن تندرج ضمن جنس الكتابة كمفهوم عام .

يقول السارد :" أكتبها، أو تكتب لى .

ابتعات هذه الرسائل من جديد، أقول لنفسي، ليس تأريخا ولا استعادة في تذكر، ألم أقل ذلك أكثر من مرة، حتى الملل، لكنى لا أمل من تكراره .

إنه كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعلنى لا اجرؤ أن أكتبها الآن، خشية من عاطفيتها المسرفة ، ربما، وهاأنذا أكتبها مع ذلك بلا خوف .

أكتبها، كتبتها، سوف أكتبها، كان ينبغى أن اكتبها، لم أكتبها، لن أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها وقد كتبتها، هاأنذا اكتبها " (الرواية ص ١٦٠).

يبدو واضحا أن سؤال الكتابة، والعلاقة بالكتابة وأشكال الكتابة، يتردد في سياقات متنوعة من الرواية، أي أن الرواية وسارديها يتأملون ذواتهم كنصوص وكأبعاد تخيلية .

إن أهمية هذه الأجناس والأصناف التعبيرية، لا تكمن فقط في استعراضها، وإنما فيما تنسجه من علائق تبادلية بين الرواية والنصوص الغيرية، في تركيبها السردي الذي يأتى عبر السارد أو إحدى الشخصيات بشكل مغاير عن الروايات المونولوجية، حيث إن العالم الجديد، هو عالم الذوات والأجناس المتساوية الحقوق، كما إن الصياغة التي تخبر، وتحكي، وتصف، و" تراقب " تتصف بعلاقة جديدة تجاه مادتها، لا تكتفى بوحدات أسلوبية أحادية، إن تعدد الأجناس المتخللة في الرواية يؤكد تعدد الأساليب وتعدد نغمات الرواية، ونبراتها المتناقضة، وهذا التعدد والتناقض يظهر في المقال الواحد، كما رأينا في الشعر أو الصحافة، حيث إن نفس القصة تروى من وجهات متعارضة. إنها رواية متعددة الأصوات لا تستند إلى خلفية جاهزة، فالرواية لا تتقبل أشكالا أخرى من الكتابة والأجناس التعبيرية، وإنما تتبناها كعناصر تؤثر في بعضها بشكل من التبادل لعدد من أشكال الوعي، وهو التأثير الذي يجعل من كل أطراف الرواية مشاركة، أي أن دينامية هذه الأجناس تقدم من داخل الفرجة الحوارية فعبر هذه الأجناس، يمكن أن نشير إلى تعددية الآراء والتقنيات المتساوية النفوذ، وعدم تجانس مواد الرواية، والى الأحكام والتقييمات والملاحظات المتضاربة ك" نصوص " ناسخة ومتناسخة ومنسوخة، وقد لا نبالغ، إذا قلنا أن " حريق الأخيلة " تكاد تبرر هذه الآراء المتناقضة . ذلك أن كل رأى يجد ما

يرتكز عليه ويبرر به وجوده، وهذا ما يشمل الأجناس التعبيرية، كانعكاس لهذه التعددية ومحتضنة لها . في تنوع مشاربها وتعدد ألوانها واختلاف تطريزاتها، وهذه الأجناس لا ترتبط ببعضها بطريقة سطحية . فهى لا تبحث عن المزج المباشر بين مقدمات الواقع المتشظية، أو بين علامات متفرقة، وإنما تنجز مزجا حقيقيا لأشكال الوعي، المتكافئة القيمة، فأحداث هذه الأجناس تبقى مستقلة بحيث تمزج بين إرادات وأصوات متعددة، تجاه نفس الحدث أو الواقعة أو الحكاية، أو الفضاء (جنس الصحافة، في علاقته بالرواية ودينامياتها، وجنس الشعر والكتابة..الخ) والتى تملك فرص تركيبها في بنيات نفى النفي، بل والمزج بين النقيضين، والتى يصعب استئصالها دون حدوث شروخات في الرواية .

ولعل الصحافة من أكثر الأجناس قدرة على التقاط التناقضات الحية الاجتماعية والسياسية، بشكل متساوق مع بعضها البعض، حيث تتم معالجة مواضيع متعارضة حقيقية أو زائفة، هامشية أو مركزية، حية أو ميتة، صغيرة أو كبيرة، معلومة أو متداولة، ثانوية أو مركزية، كما لاحظنا في تلك المقالات الصحفية المنشورة في جرائد أو مؤسسات متنوعة، كما يخبر السارد لكن حياتها أصبحت مرهونة بعالم الرواية وليس فقط بسياقها الإعلامى المكتوب، وهذا التنوع يطال حتى مواد المقال الواحد .

وكما يرى باختين[٤١]، فإنه يمكن القول أن "حريق الأخيلة " رواية " متعددة الأنساق " بخلق بنياتها من تنوع أنساق الأجناس والشفرات والتلميحات، بوجود نصوص أخرى وتوالد قصص

وحكايات محورية تتراكب فيما بينها .

كما أن الرواية تتلمس طريقها من شذرات نصوص أخرى، واقتباسات متضمنة، ويمكن لهذه الأجناس أن تعتمد على مرجعيات نصوص سابقة أو تحورها أو تلغيها، أو تستدعيها بشكل حرفي، أي أن الأنموذج اللسانى الواحد، يحيل على شفرات أو نصوص، أو استذكارات، أو تأملات، إما بشكل متعاقب، أو في زمن سردي واحد، أو تكون هذه الأجناس متفرقة، لكنها حيوية وفاعلة، كما رأينا في الرسالة، والصحافة، والشعر، والتعبيرات الفلسفية والأدبية، والتاريخية، و"أدبية" المعالم السياسية، وجمالية الكتابة "الصوفية " و"الوجودية" والتأملية".

وهذه الأجناس تقع تحت تصرف الرواية حيث تتجاور في سياقات غير منتظرة، وتدخل في أنساق وتقنيات معقدة، ومصادفات حكائية، وألوان لا تحصى، من السرود والوضعيات، التي تعبر عن التيمات بطريقة توليدية تعاقبية أو متداخلة ومركبة، أو بسيطة ومسطحة، أي عرض الأشكال المختلفة المتناغمة وغير المنسجمة، في تيمات جديدة وقديمة مثل: تقلبات الحياة، ومخاوف المجهول، والسعادة والألم والحب، والعلاقة بالأنثى ..الخ من منظورات متعارضة . وبذلك فإن تعدد الأجناس في " حريق الأخيلة " ليس غاية في ذاته، إنه " جدلية روائية " لامتناهية من النصوص والأقوال والمحكيات.

هوامش الباب الثالث: الفصل الثاني

1) ZIMA (Pierre.V) : Pour une sociologie du texte littéraire U.G éditions? Paris 1978.p.53/61

٢) يقول ياوص Hans Roberts yauss بمفهوم المسافة الجمالية انظر كتابه :

YAUSS (H.R) : Pour une esthétique de la réception Gallimard ?paris?1978.

ودائما في إطار العلاقة بين النص وجماليته يرى بارت أن الأثر الأدبى يحظى بالخلود لأنه يقترح على القارئ معنى واحدا، وإنما معان متعددة.

BARTHES (R) : s/z? seuil ? paris 1970 .p12

3) BARTHES (R) : Le degré zéro de lecture? Edition du seuil 1972.

BARTHES (R) : Le plaisir du texte Ed. du seuil

٤) في هذا الإطار يرى بارت: أنه لا يمكن اختزال النصوص الأدبية إلى أنظمة مفهومية بل يمكن القول إن هذه المفاهيم ذاتها، في الكتابة المتخيلة، تفقد طابعها المفهومي، كتابه :

BARTHES (R) : s/z ?p.12

5) KRISTEVA (Julia) : La révolution du langage poétique ?paris ?Ed du seuil? pp 83/84? 1974

6) Ibid p 84.

– وتعتمد كريستيفا في قراءة النصوص الأدبية على مفهومين رئيسين تستقيهما من مجال العلوم البيولوجية: مرحلة تكوين النص géno - tex-

te، وهو المستوى السابق عن البناء الرمزى اللغوي، ثم التشكيل الدلالى - الاجتماعى للنص .phéno - texte

7) ZIMA : pour une sociologie du texte littéraire (op. cit)

8) ibid

٩) "اللغة المعيارية واللغة الشعرية": تأليف يان موكاروفسكى تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي. مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول: اكتوبر/نوفمبر/ديسمبر١٩٨٤ص ٤٦/٣٧.

مترجم عن: MUKAROVSKY (yan) : standard language and Poetic language

A Prague school reader on Esthetics ? literary selected and transtated from the original czech by Paul l. Garvin .Georgetwn university Press ? washington ? 1964.

١٠) المرجع السابق

بحيث ترتكز رؤية موكاروفسكى على تكامل المعالجة للنصوص، وذلك بالتأكيد على العوامل الداخلية، والخارجية لهذه النصوص، وعلاقتها بالبنيات غير الفنية، وما يترتب عنها من نتائج.

١١) ينتمى يان موكارفسكى ١٩٨١-١٩٧٥إلى حلقة براغ اللغوية، واهتم بدراسة الشعر، وكان له تأثير واسع في وضع الأسس النظرية لحلقة براغ .

12) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski? (Op.cit)

13) GOLDMAN (Lucien) : Le dieu caché Paris ? Gallimard ? 1955 ? p193

– يذهب غولدمان في دراسته هذا الإله الخفى عن راسين وباسكال، إلى أن

هناك نوعا من التوازى بين الرواية الطبقية والرؤية الفنية .

14) ZIMA (P) : Pour une sociologie du texte littéraire? (Op.cit)

١٥) جمال الغيطاني: الزينى بركات.

١٦) يعتبر مفهوم التخلل L'intercalation ومفهوم التعدد اللغوى pluri-linguisme، من أهم أدوات القراءات التي يقوم عليها الصرح النظرى لباختين، في استخراجه للعلاقة الحوارية لمكونات النصوص، خصوصا روايات دوستوفسكي.

BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski? (Op.cit)

17) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski? (Op.cit)

18) ZIMA (P) : Pour une sociologie du texte littéraire? (Op.cit)

19) KRISTEVA (julia) : Le sujet en procès in artand ? paris u.G.E 1973

٢٠) ابن خلدون المقدمة ص٢٤٦.

٢١) نفس المصدر ص ٢٤٦.

٢٢) أسرار البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٧٢، ج١.

٢٣) دلائل الإعجاز ص ٧٧.

24) RIFFATERE (M) : Essais de stylistique structurale? Flammarion ? 1971 p 34/36

٢٥) دلائل الإعجاز ص ٨١/٨٢.

٢٦) في ارتباط بعناصر أخرى مثل: التقديم والتأخير، والحذف والتكرار، وهذا التشكيل يراعى حال الكلام في العلاقة ببعضه. انظر دلائل الإعجاز ص

.١١٧/٩٣/٧٧

٢٧) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن (مصدر مذكور)

من بين البلاغين والنقاد القدامى الذين أسهبوا في دراسة مثل هذه المفاهيم نذكر السكاكى في كتابه :

- مفتاح العلوم: أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر بن محمد بن على السكاكى من تحقيق: ن زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط٢، ١٩٨٣.

٢٨) طوق الحمامة (المصدر السابق) ص٤.

29) ANDRIA (del. Lungo) : "Pour une poétique de l'incipit" in revue poétique 1993/94.P131/152..

30) ARAGON : Je n'ai jamais appris a écrire ou les incipit Akira 1969

31) GENETTE (Gérard) : seuils paris ?Ed : seuil (coll. poétique) p.54

32) GRIVEL (Charles) : Production de l'intérêt romanesque? Mouton ?Paris ?1973 p17.

33) LOTMAN (youri) : La structure du texte artistique Ed Gallimard ? Paris? 1973

34) HAMON (Philippe) : (Op.cit).

35) GRIVEL (charles) : Production de l'intérêt romanesque? (Op.cit)

36) LOTMAN (youri) : La structure du texte artistique? (Op.cit)

٣٧) يعتبر أدورنو أنه لايمكن تأويل النص، الا بالعودة إلى سنن حركته، وليس بالارتكاز على متطلبات لا تقع في دائرة كينونته .

ADORNO (T.W) : théorie esthétique? Traduit de Lallemand par Marc jimenez. Paris klincksiek ? 1982? p 11

38) JACKOBSON (roman) : Essais de linguistique générale Ed seuil / points? paris? 1963

39) Ibid

٤٠) البيت الشعرى من الخفيف.

41) BAKHTINE (M) : (Op.cit)

الفصل الثالث
التشخيص اللغوى

يتكلم ابن خلدون[١] عن ما يسميه في باب " علم اللغة "ب" هجنة المستعربين "، أما الثعالبى في كتابه: فقه اللغة، فيقول عنه ابن خلدون، انه هو من " أكد ما يأخذ به اللغوى نفسه أن يحرف استعمال العرب عن مواضعه فليس معرفة الوضع الأول بكاف في التريب حتى يشهد له استعمال العرب لذلك وأكثر ما يحتاج إلى ذلك الأديب في فنى نظمه ونثره حذرا من أن يكثر لحنه في الموضوعات اللغوية في مفرداتها وتراكيبها .."[٢].

ويؤكد ابن خلدون على مخالطة العرب للأعاجم، وارجع فساد اللغة إلى هذه المخالطة، مع ظهور كيفيات جديدة في التعبير عن المقاصد، غير تلك التي كانت سائدة عند العرب، مما أدى إلى اختلاط الأمر واستحداث ملكة جديدة ناقصة عن الأولى . يقول :"

ولهذا كانت لغة قريش افصح اللغات العربية وأصرحها لبعدهم عن بلاد العجم من جميع جهاتهم ثم من اكتنفهم من ثقيف وهذيل وخزاعة وبنى كنانة وغطفان وبنى أسد وبنى تميم وأما من بعد عنهم من ربيعة ولخم وجذام وغسان وإياد وقضاعة وعرب اليمن المجاورين لأمم الفرس والروم والحبشة، فلم تكن لغتهم تامة الملكة بمخالطة الأعاجم وعلى نسبة بعدهم من قريش كان الاحتجاج بلغاتهم في الصحة والفساد"[٣].

وعن اللسان العربى يقول ابن خلدون : " ..ولأن أهل اللسان العجمى الذين تفسد ملكتهم وإنما هم طارئون عليهم وليست عجمتهم أصلا للغة أهل الأندلس والبربر في هذه العدوة وهم أهلها ولسانهم لسانها إلا في الأمصار فقط وهم فيها منغمسون في بحر عجمتهم ورطانتهم البربرية فيصعب عليهم تحصيل الملكة اللسانية بالتعليم بخلاف أهل الأندلس واعتبر ذلك بحال أهل المشرق لعهد الدولة الأموية والعباسية فكان شأنهم شأن أهل الأندلس في تمام هذه الملكة أجادتها لبعدهم لذلك العهد من الأعاجم ومخالطتهم إلا في القليل"[٤].

... إلى أن يقول :" .. حتى تلاشى أمر العرب ودرست لغتهم وفسد كلامهم وانقضى أمرهم ودولتهم وصار الأمر للأعاجم والملك في أيديهم والتغلب لهم وذلك في دولة الديلم والسلجوقية، وخالطوا أهل الأمصار والحواضر حتى يعدوا عن اللسان العربى وملكته وصار متعلمها منهم مقصرا عن تحصيلها وعلى ذلك نجد لسانهم لهذا العهد في فنى المنظوم والمنثور .."[٥].

ما يهمنا بالأساس هو هذا الانشغال العلمى باللغة لدى القدماء، وأيضا الأدبى والبلاغي، وارتباط اللغة بمجتمعاتها، حيث يشير ابن خلدون إلى مفاهيم ودلالات لافتة مثل: العجمة اللغوية، الاختلاط اللغوي، التطور والتغير اللغوي، اختلاط الأجناس، تعدد اللهجات.. الخ.

إن معطى التعدد اللغوى سابق في وجوده على تحققات الخطابات الأدبية، وبذلك فإن المجتمع يظهر لسانيا ولغويا كحوار جدلى يتكون من عدة خطابات ولغات متصارعة وأنماط التعبير الموجودة، التي تتعارض مع الطروحات التي عادة لا تلمح إلى التناقضات الاجتماعية واللسانية.

لقد سبق لميخائيل باختين[٦] أن خصص فصلا في مؤلفه حول رابليه ل " مفردات المكان العمومى في أثر رابليه " حيث يلحم بعض الأشكال اللسانية (المعجمية الخطابية) الموجودة في مجتمع معين، والنص الأدبي، ووقف عند دور المكان العمومى ك " صرخات "، ولاحظ أن الأجناس المبتذلة تتسرب إلى الأعمال الفنية المتميزة، وأنها تلعب دورا أسلوبيا مهما.

وانطلاقا من التعارض السوسيرى[٧] بين "اللسان" و"الكلام" الذي يمكن فهمه من جديد ضمن السياق التاريخى والجدلى الذي تحدث عنه باختين، وربط الكلام بالبنيات الايديولوجية التي تعبر عن مصالح جماعية، فإن النسق اللساني، يتجاوز القواعد السانكرونية اللغوية والنحوية، التي تقوم على إجماع شامل وكونى مختزل في الفرد.

إن هذا النسق اللساني، كما لاحظ ذلك باختين[٨]، فى قراءته

لرابليه، متحرك ولا ينفصل عن خصائصه الإيديولوجية والصراعية التي تكشف عن تحولاته، وهكذا فان مختلف الفئات تسعى إلى إبداع تركيبات جديدة من وحدات معجمية وبنيات لغوية، ومظاهر تاريخية، وابتكار خطابات وأنماط من القول.

لذلك فان زيما[٩]، يرى، أن آثار الصراعات الاجتماعية التي تظهر على المستوى اللسانى (المعجمى الخطابى) تفرض، عند السعى إلى إدراج نص أدبى في سياقه الاجتماعي، تقديمه أولا ضمن الإطار التاريخى للوضعية السوسيولسانية، اعتمادا على الأبحاث الباختينية.

فى هذا السياق يعمل زيما[١٠]، على إعادة تأويل مفهوم "السوسيو لهجة" الذي استعمله كريماص في دراسته عن التواصل الاجتماعى في علاقته بمفهوم الوضعية السوسيولسانية، ومظهر الاختلاف بين زيما وكريماص في مفهومهما ل " السوسيولهجة " التي في نظر كريماص لغة متخصصة ولغة تقنية، وليست، كما يذهب إلى ذلك زيما، بنية إيديولوجية تعبر عن مصالح متناقضة سوسيو اقتصادية في وضعية تاريخية محددة، ويقر زيما[١١] بهذا الاختلاق القائم بين المفهومين، حيث لا يتردد في وصف مفهوم كريماص للوضعية السوسيولسانية، لأنه مظهر وظيفى صرف، بل وظائفى غير تاريخي.

وهكذا فإن زيما يدمج السوسيولهجة فيما سماه ب " الوضعية السوسيولسانية " والتى تصبح بنية معجمية وخطابية إيديولوجية تتمفصل فيها المصالح الاجتماعية والثقافية دلاليا وتركيبيا.

ومن هذا المنطلق فإن الوضعية السوسيولسانية للرواية العربية، هي عبارة عن تفاعلات سوسيولهجية، تضيء بعضها البعض، كما أن مفهومى السوسيولسانية والسوسيولهجية يحددان بعضهما البعض، كبنية لسانية وإيديولوجية.

ولذلك فإننا يمكن أن نلمس هذا التعدد اللهجى واللغوى في " حريق الأخيلة " كمشخص وكمشخص، ومنتج للأسلبات اللغوية، فالرواية هي أصلا نص باللغة العربية الفصحى، بكل حمولتها الثقافية واللغوية والدينية والتاريخية، وبنياتها النحوية والبلاغية والجمالية والشعرية والسردية والحكائية والفلسفية ...الخ، وهناك كتابات كثيرة التي تناولت هذه القضايا اللغوية والنحوية والبلاغية. من دلالات وتراكيب وألفاظ واستعارات وكتابات ومقتضيات البيان والبديع وهناك أسماء لامعة بلورت العديد من المفاهيم النقدية مثل: جعفر بن يحيى والجاحظ وقدامة، والسكاكى في كتابه "التبيان" وابن مالك في كتابه " المصباح "، وجلال الدين القزوينى في كتابه "الإيضاح والتلخيص"، وتفسير الزمخشري، وابن رشيق في كتابه "العمدة"، اما في مجال المنثور الأدبى العربي، فيتفق القدماء على أن أركانه "أربعة دواوين" هي: أدب الكتاب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبى زيد الأنصاري.

ومع ذلك فان لغات ولهجات أخرى تنفذ إلى النسق اللسانى للرواية، حيث تتشابك فيما بينها مع ما تحدثه من " صخب وتموج " لغوى بارتباطاتها النسقية بخطابات وأشكال التعبير المتنوعة

والمتبادلة التأثير في الرواية، من هنا يظهر التشخيص اللغوى على مستوى اللغة العربية الفصحى، والفرنسية، والإنجليزية، واللهجة المصرية.

فى الفرنسية نقرأ:

"وعلى فكرة .. هذا الشخص نفسه يقرأ موليير، فيستحسن أن يقرأ روايته:

Le Bourgeois Gentil homme فهنا هنا شخص عظيم .. يفضح بيئة موبوءة .. متعفنة .. منتنة .. تعيش فيها تلك الطبقة الوسطى "(الرواية ص ١٨).

أو :

" وانتقلت من صفط الملوك إلى مصر، وظهرت النتيجة، ونجحت، فتوقعت أن يأتينى منك خطاب بهذه المناسبة التافهة، ولكن، لاشيء، وتألمت أنا وعدت الأمر كله indifférence منك .." (الرواية ص ١١٨).

ثم :

".. والآن ياصديقي، هناك بضع أشياء في خطابك أود أن أنبهك إليها .. كتابك الفرنساوى La maison de la mort Certaine مع جاني، وقد طلبت إليها بنفسك أن تكتب لك فيه الكلمات الصعبة. وقد قاربت الانتهاء من قراءته كما أظن وفعلت كما طلبت أنت منها وسترسله لك قريبا " (الرواية ص ١٢٠).

تقريبا هذه هي أهم المتواليات السردية التي يرد فيها، عنوان رواية فرنسية (موليير) ثم كلمة فرنسية ثم جملة فرنسية، فالرواية، كان من الممكن أن يكون عنوانها مترجما، لكن الحفاظ عليه كما هو فيه خلفية لغوية وأدبية لثقافة مغايرة بكل بنياتها اللسانية والحضارية والتاريخية، أي تعدد الثقافات اللغوية والإنسانية والغيرية، التي يمكن أن تؤثر في أية لحظة في مجرى توترات الأنساق اللسانية . ولذلك فإن الكلمات الفرنسية جاءت في سياق التلفظ، بشكل يعكس هذا الاختلاط اللغوى الذي يتسرب إلى تواصلاتنا اليومية وخطاباتنا وأدبياتنا وكتاباتنا وآثارنا.

والأمر لايقف عند اللغة الفرنسية، فهناك لغات أجنبية منقرضة يمكن أن تتواجد في النص، تبعا لرؤى شخصياته ولغاتها الاجتماعية، مثل الإنجليزية.

"فى حدة انفعالى الصبيانى بتلقى الخطاب، أجد عليه تعليقات، لماذا كتبتها بالإنجليزية ..... Really ? you 'd better go to hell (الرواية ص٦٦).

ولعل أبدع وسائل التسلية هنا هو التجديف "والملاحة" والأمسيات جميعها اقضيها على سطح الماء في قارب شراعى لثلاثة أفراد .. طلب منى صاحبه أن أدشنه .. فأسميته " Red shadow (الطيف الأحمر) أو في قارب ذى مجدافين لشخصين "اسمه" هدى " (الرواية ص٧٧).

"وهم على العموم شباب ظرفاء مثقفون ثقافة عالية .. يشتركون جميعا في السخط على هتلر " ويكادون يرددون عبارة واحدة هي: I wish he is dead (الرواية ص٧٧).

"أما عن الطبيعة، فلعل هذه البلدة تتمتع ببعض المناظر -Land

scapes التى لا توجد في مكان آخر" (الرواية ص ٧٧).

" أنا محتاج لكتاب فرجينيا ولف The 2 nd common reader فى دراستى فهل يمكن استعارته؟" (الرواية ص ٩٠).

" فى ذات يوم ..رويت لى أن مدرسكم الإنجليزى الذي نسيت اسمه " والذى كنت تحبه .. كتب لك تعليقا على موضوع لك و Sim- ply devilish وتحتها خط ".

الواقع، أنه لم يفعل شيئا من هذا القبيل .. صحيح أنه كتب good.. ولكنه لم يكتب التعبير الأول " والآن، أليس هذا شيئا تافها، ضئيلا، انه كتب good ولكنه لم يكتب "شيطانى ببساطة" (الرواية ص ١٠٩).

".. أم لأنه، ببساطة، يقول الحب، دون كلمات؟

قلت Jcare for you J ll always do.

قلت: دائما؟

أقول: ما معنى انك تهتمين – أو تعنين بى؟" (الرواية ص١٩٦).

تأتى الإنجليزية في صيغة جمل أو كلمات كثيرة الاستعمال good أو في الحوار، وهذا التعامل اللغوى أو السوسيولوجي يؤكد تلك العلاقات التبادلية سواء كانت متضامنة أم متعارضة، كتوازن تاريخى ولغوى يعبر عن خليط سوسيولساني، وهكذا يتضح أن الرواية لاتستخدم لغات محايدة، رغم كل التقنيات السردية والتركيبية الجديدة الموجودة في الخطاب الروائي، إنها لغة نابعة من وضعية سوسيولسانية، وتتطور من داخل المواقف المتعارضة التي تتخذها، وتصطدم فيما بينها، كلهجات ولغات، والرواية " حريق الأخيلة " – كما يمكن أن نلاحظ، تعلق الأمر بالأجناس المتخللة أو اللغات – تأخذ مواقف مما يحدث كمصالح اجتماعية، من خلال ما يصدر من الشخوص والأفعال وتغير السرود، من انتقادات وتحريفات للأنساق والقيم السائدة وذلك باستيعاب وتمثل وتحويل سوسيولهجية معينة، أو بعض ملامحها.

فى هذا يرى زيما[١٢] أن رواية غوته "الام فرت " بامتصاصها للخطاب الرسائلي، فإنها تتقمص عنصرا حيويا من سوسيولهجة البورجوازية الليبرالية للعصر، (الرسالة كسوسيولهجية) الفئة التي ناصرت قيمة الفرد الحر، وجسدت من خلا لها وعيها وذاتها، والميولات الخاصة بالذات الفردية، وبذلك تم انتحال جنس الرسالة إلى الرواية، وغدت هي الرواية، وهو تحويل وجدت فيه الإيديولوجية الليبرالية تعبيرا أدبيا، يتمثل النجاحات وكذا إنزال العقوبة بفرتر، من طرف مؤسسة رجال الدين والسلطة في شخص "استبداد الأمراء".

وهذا ما كنا قد أشرنا إليه بحيث إن الرسالة في "حريق الأخيلة" هي الوجه الآخر أو مرآة هذه الرواية فيها تنعكس الأحداث والتقنيات لكن الخطاب الرسائلى في هذه الرواية يقدم من منظور جديد وتحويلات قائمة على التعدد والحوارية، مما خلصها من أن تكون لسان فرد أو صوت واحد، إضافة إلى أنها تغيير من داخل الجنس التعبيرى نفسه، كتحويل روائى وتحويل جمالى وثقافي، في بنيات الرسالة في التراث الأدبى والقصصى والشعرى العربي، وفى المعاملات اليومية والتواصلات التاريخية.

ومن لغات العربية والفرنسية والإنجليزية إلى أصناف أخرى من اللهجات المتداولة والتى يمكن أن ينظر إليها كابتذالات لغوية ولسانية، لكنها مع ذلك فإنها " لسان " حى وملتصق بالتفاصيل اليومية والتداولات التواصلية السائدة في كل المجتمعات بكل تركيباتها ومعاجمها، وهي اللهجة المصرية، فهى لهجة محلية مثل كل اللهجات العربية، وان كانت توافرت لها من الشروط الكثيرة لفرض ذاتها بدون منازع كلهجة شائعة عربيا (الغناء - السينما - الأفلام والمسلسلات.. الأغانى الزجلية..) وفى تحليلنا لاننظر إليها من هذه الزاوية فقط، التي ستصبح غير ذات معنى . في الخطاب الروائي، شأنه شأن الدارجة المغربية في رواية "شجر الخلاطة" أو رواية "الضوء الهارب" أو غيرهما من النصوص الروائية العربية، بل نتناولها من منظور واقع التعدد الثقافى واللغوى الذي يتصدع على جداره مفهوم "المحلية" والقطرية "، فتعدد اللغات واللهجات والأنساق اللسانية، هي معطيات مجتمعية وسوسيولوجية، وهي ظاهرة ليست جديدة، وتكاد تكون كونية، لكن حين يتم استيعابها وامتصاصها وتشخيصها أدبيا أو روائيا، فإنها ترشح كل أشكال التزاحم والتعارض أو التكافؤ والتواصل العام بخطابات حول العالم بوصفها بنيات لسانية وانساق قائمة الذات ومستقلة بقيمها، لكنها ليست منعزلة بذاتها ومنغلقة على عالمها، وغير قادرة على مجاورة الأوعاء اللغوية الغيرية، وإلا ستكون معرضة للموت والانهيار. كل هذا يدفعنا إلى الإلمام بالوضعية السوسيولسانية لهذه اللهجات في الرواية.

- " مافيش داعي، منطقيا، لأكثر من كده، ومن الناحية

الموضوعية أنا حاعمل بحوث في الفلسفة الثورية، تبقوا تستفيدوا منها، وإذا كنتم عايزين ترجمة، ممكن برضه .." (الرواية ص١٢).

- "سألته: هل يعزف على البيانو ؟ فقال دون مبالاة: ساعات، لما أكون زهقان شوية، فالس من شتراوس، نوكتيون من شوبان، حاجة كده، عزف هواة يعنى " (الرواية ص١٣).

- "يأتى .. ليشخط .. في أحد بائعى السمك التعساء، وليصرخ فيه " بأنها بيعة وليست خناقة (الرواية ص ١٧).

- ".. وكانت سمراء مسمسمة عذبة التقاطيع وإن كان فيها شيء، من غرور أبيها وصلابة مظهره، ولم أقل: تستاهل، خلها تشوف ما يجرى لها في" هذا البلد .." (الرواية ص ٣٠).

- "وأجبت في ثقل أبدا يا أخى دى حياة جميلة جدا .. وامتدت ظلال الشيء الغريب مرة أخرى وأحسست بجمود اللعنة .. عندما رد قائلا ": أيوى ما هوانا بتظاهر أن الحياة دى حزينة .. باستدر " العطف (الرواية ص ٣٣).

- "ولقد أخلف جورج، لعنه الله، ميعادا ضربه لى وتركنى أعرق الارم (يعنى إيه ؟) حوالى ساعة على جمر الانتظار العقيم .." (الرواية ص ٤٦).

- ".. ولكنه اختفى فجأة .. كما يفعل الفلاسفة " اللى بصحيح .." (الرواية ص ٤٧).

- ".. حضرة الفاضل .. أفندى .." (الرواية ص ٤٩).

"وفى يوم السبت التالى ذهبت أروح عن نفسى بالمشي على الكورنيش " تعرف المثل القديم " اللى يخاف من عفريت يطلع له "

وهكذا " طلع لى " .. مع الفرق طبعا، فليس سامى عفريتا ولست خائفا منه بل كما تعرف أحبه .. (الرواية ص ٥١).

- "وله ياحسين أنت بتلعب مصارعة حرة ورومانى ؟
- عليه النيدوب ٦ جنى ...
- مين عايز فلافل ؟
- " لم يكن عهد الهوى أولا مناما "
- بيساريا .. بيساريا
- والله العظيم مية في الميه،
- يا ختى عنها وما خليت لهوش .. لا والنبي، ومن نبى النبى نبي، هو كل الطير اللي.. قلت لهم اللى متنقى متقى ع الفرازة .. آه والنبى..
- بيكيا .. بوتيليا "
- أيوه يا جدعان .. أما حتة لتايه .. طابت واستوت وطلبت الأكالة يا وله،
- البساريا.. طازه طالعة بمية البحر..
- فاجا فيجو.. فاجا فيجو..

منجه عويسى وهندى وبيض العجل شيليان حمار وحلاوة بثلاثة شلن كوالين أعمر مفتاح أعمر أصلح أجور الجا ااز.

لم يكن البحر بعيدا (الرواية ص ٢٠٤/٢٠٥).

- "رأيت الشيخ الصعيدى ينادى :" يا دانيال .. أوع تعوج في البحر يا ولدي، وهو يرفع ذراعه فينحسر كمه الوسيم عن رشم أليف قلت " يا عم أبو دانيال حمد الله على السلامة يا بوي: " قال " الله

يرعاك يا ولدى " قال :" عم نيجوا ننول البركة ونرمى الحمول "

قالوا " مر من هنا " (الرواية ص٢٢٦).

هكذا تبدو تفصيلات وبناءات الرواية اللسانية والتركيبية والأسلوبية ترتب وتنظم وفق بوصلات أجناسية متعددة، حيث تستوعب الرواية كل الأصناف والأجناس التعبيرية (رسائل، قصص، تعبيرات هزلية، يوميات، نصوص تاريخية صوفية ودينية) مواقف سلوكية، وهذه الأجناس التعبيرية تساهم في التجسيد اللسانى للرواية وبنياتها، غالبا ما تحدد طبيعة الرواية، وتقنيتها (تقنياتها) Technique، فحريق الأخلية رواية رسائل بامتياز، وتنعكس النبرات الصوتية واللسانية لحرف "السين" في كلمة الرسالة، أيضا على عناوين فصول الرواية، التي تحتوى كلماتها على حرف السين، ولعل تشظى هذا الحرف، هو انتشار سردي متضمن لقصدية In-tentionnalite واضحة، وبنيوية لسيرورة توليدية Processus génératif، لجنس الرسالة وهذه الكلمات الواردة في هذه العناوين هي: (سرير، وسوسة، الهواجس، الراسخة، مراسي، سطح، الاسكندراني، السماء، نورس، النوستالجيا..).

وإذا كانت هذه الأجناس تحتفظ باستقلاليتها النسبية وقاموسها وبلاغتها، وتركيباتها، فإن الرسالة في حريق الأخلية تتضمن أجناسا أخرى، وهذا التخلل يأتى مصحوبا باللغات الخاصة بهذه الأجناس، وعلاقتها الموجهة Relation orientée، وغير الموجهة، بباقى التشكيلات التعبيرية الغيرية، التي يضعها باختين[١٣] خارج إطار الأدبية وبرانى الحكى Nétérodiégétique والمدمجة ليس في

الرواية فقط، وإنما في اللغة الأدبية بصفة عامة، والتركيب Syntaxe اللغوى وكونه Univers وهذا الاستعمال للغات والأجناس في هذه الرواية، يؤدى إلى تنسيب الوعى اللسانى بمحمولاته التاريخية والاجتماعية والايديولوجية، وإدراك مغايرات الرواية والخصائص الأدبية واللسانية للخطاب الروائي، وبالتالى إدراج وتضمين لغة الآخرين، وتكسير النوايا اللسانية المغلقة.

هوامش الباب الثالث: الفصل الثالث

١) ابن خلدون المقدمة ص ٥٤٨.

٢) نفس المصدر ص ٥٥٠.

٣) نفسه ص ٥٥٥.

٤) نفسه ص ٥٦٦.

٥) نفسه ص ٥٦٦.

6) BAKHTINE (Mikhail) : La poétique de dostoïevski? Ed? seul? Paris? 1970

7) DE SAUSSURE (Ferdinand) : Cours de linguistique générale - Payot? Paris ? 1972? P32/33

8) BAKHTINE : (Op.cit)

9) ZIMA : (Op.cit)

10) ZIMA : (Op.cit)

11) ZIMA : (Op.cit)

12) ZIMA : (Op.cit)

13) BAKHTINE : (Op.cit)

الباب الرابــــع

الموازنة بين شعرية المتخيل والتحويل الروائي

201

200

الفصل الأول

عبور البشروش (النص المفتوح)

١-٤- الانشطار والتمفصل :

إلى جانب العديد من الدواوين الشعرية، أصدر سليم بركات نصوصا روائية، أهمها: "فقهاء الظلام"، "أرواح هندسية" "الريش" ثم "معسكرات الابد" و"عبور البشروش"[١] وهذه الاخيرة موضوع الدراسة تنقسم إلى أربعة فصول: ١) تصاميم المتاهة، ٢) الأيقونات، ٣) رمال مكدونيتسا، ٤) توثيق الأهوال.

والملاحظ أن الرواية تمت عنونتها كالتالي: الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش، دون التنصيص عليها أو تجنيسها بغياب "شفرة" أو كلمة "رواية" على ظهر الغلاف، وكأن المؤلف يراهن على مفهوم أهم: الكتابة.

وتشكل استهلالات النص وعناوينه مناطق ونقط استراتيجية في عوالمه ويمكن النظر إليها، من زاوية الوظائف الأربع التي حددها اندريادى لنكو[٢] وهى :

- الوظيفة التشفيرية Fonction codifiante
- الوظيفة الإغرائية Fonction séductive
- الوظيفة الإخبارية Fonction informative
- الوظيفة الدرامية Fonction Dramatique

وفى هذا الإطار يمكن الإشارة إلى تحليلات فيليب هامون[٣] (HAMON .Ph) لوسائل التمهيد والتى تركز على التعاقد التلفظى بين طبيعة السارد والمحكيات.

لذلك فإن عبور البشروش تكشف في مؤشراتها الحكائية واللغوية، عن أساليبها وتراكيبها وعناوينها الفرعية، وما تقدمه من انتظارات على مستوى التلفظ والتلقي.

وبدون شك فإن عناوين النص: تقدم علامات وإحالات غير مباشرة، استحواذية، وتعبر عن بعض التمظهرات الحكائية للنص، والتى تشكل معمارية النص بألغازه واللاتوقعاته،

وهذه العناوين نذكرها كما يلى :

- عويل شجرة الخروب
- الكلى ومطابقاته: " غواية " التأسيس الكبير "
- الحيوان في استراحته الثانية
- قنص في الغسق
- النحاتون

- السفينة ذاتها
- التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجري
- الملاك الذي نجا بسبب قياس خاطئ للمنظومات
- أرخبيل زحل .

١- تدمير الحكاية :

فى "عبور البشروش" تخرج الرواية عن إطار بنيات الحكاية بالمفهوم المتداول من حيث أحداثها ومحكياتها وشخوصها وفضاءاتها، حيث تدفعنا إلى البحث عن "الحكاية" في الخطاب وعن مفهومها وهويتها، وعما تبقى من الحكاية ومعاييرها الجمالية والنصية، وهي أسئلة كثيرة قد تشمل عملية ومفهوم تلقى هذه الحكاية، وعن أية حكاية يمكن أن نتحدث في "عبور البشروش"؟ وهل يمكن لنص روائى أن يتشكل ويعيش بدون حكاية ؟

لايمكن أن نتردد في القول بـأن نص " عبور البشروش "، معقد في دلالاته وتفاصيله وبنياته السردية وكما يقول شارل غريفيل (Charles GRIVEL)[٤] فى كتابه، Production de l'intérêt romanesque إن على النص أن يخمن حله النهائى ويعمل على إخفائه بعناية، إلا أن هذا النص لا ينجح في إخفاء "الحل"، وإنما يتمكن من إخفاء كل مكنوناته وبنياته السردية والحكائية والدلالية، عبر حشد متواليات من العلامات والمؤشرات اللغوية المعقدة، وسلسلة من الأشكال والاستراتيجيات السردية المتداخلة، القائمة على الإيغال في الاستيهام Phantasme والالتذاذ والتضاد Gxymore وإشراك Implication مختلف الأشكال Hétéromorphe التخييلية على

صعيد الجملة Phrase في الرواية والبنية Structure السردية، وسوسيولوجيا Sociologie النص Texte، ونسقه Système العام.

فالمحكى في "عبور البشروش" اختار مساره عبر أكثر من واجهة وبواسطة أكثر من تقنية، ولعل السؤال الذي يمكن أن نطرحه بهذه الصيغة " التشكيكية " - له من الوجاهة والمشروعية – من يتكلم؟ وعن الحكاية ماذا حدث ؟ وماذا يحدث في هذه الرواية؟ وماهى الوسائط اللغوية والفنية والأسلوبية المستعملة؟ ذلك إن الاستراتيجية النصية التي ينبنى عليها النص جد معقدة، وتوظف معلومات متنوعة في بناء كونها التخيلى وكيفية تنظيم السرد (الوظيفة الميتا – سردية) وتحديد السياق الذي تجرى فيها الحكايات.

إن تحريك الحكاية في "عبور البشروش" لا تخلو من صعوبات، من حيث صيغ الحكي، وأنساقه الزمانية والحكائية، وإيهاماته وتكوناته من حيث ولادته، شخوصه، وأحداثه أي أننا أمام تغيرات نصية مضاعفة وغير مباشرة.

فأغلب أسماء شخوصه، غريبة عن اللسان العربي، وتستدعى تفكيك معانيها، لقراءة هذا "الاختيار" الروائي، هل هو فضاء للثقافات العربية والأجناس التي تمثل تشكيلات المجتمعات العربية وتعدد أصنافه الثقافية ؟ أم إن غموض وتعقيد هذه "الشخصيات" هو وجه آخر لتعقد العلائق وتشابك متخيل النص؟ أو هما معا؟

فى هذا الإطار نذكر: أيوستولى (صاحب المقهى) وجانو اينين (مهندس الحكايات)، وميلان (شاعر زقاق روستينوف) وحماد

الصقار، (مؤلف مجهول) وجين (قنيصة اللون) ويلماز ملى (سجين الألفى عام)، وكوتى (ذات الطبل) وأبو المعضل أويس الماردينى (صاحب التأسيس الكبير) والمينياتى (مفبرك "أهوال الفجر") والآذرى (معمارى الاعمدة التي لا تتصل بالأرض) وأخماليذوس الفلكى (مهندس برج "السلوقيان") وميكاليدس (المشرف السابق على إدارة مساكن المهندسين) ونيكوس (الدراج ذو الساق الواحدة) وبابونان، والطيب (المشرف اللاحق على إدارة مساكن المهندسي) ثم النحاتون، ومهمد تشى (مغنى الكلمات الحديدية)، والكهل، وعمر حاجو (صاحب الاعتراض المرفوع إلى شمال إفريقيا) وعمربالو (إمام مسجد) ووطفا (صاحب الخروف المعذب، أخت عمر حاجو)، وبهو، سيروكى (أختا عمر حاجو) ثم شيرين (زوج عمر حاجو) وعلى صورو (المحارب التائه في قصيدة ميلان) وهي ما يطلق عليها السارد ب "الأسماء بحسب ورودها في شفق المحن).

هي، إذن، شخصيات لا يمكن أن نبحث عن ملامحها وخصائصها إلا من خلال أفعالها وتلك العلائق المعقدة مع العالم والاشياء.

فالسارد كما يقدم نفسه هو جزء من آثار مقهى "أبو ستولى" وعلاقته تكتمل بما يربطه بالمكان المقهى، وشجرة الخروب يقول: "أنا معلم من معالم المقهى المهجور إلا من عابرين قليلين هم عمال بناء، أو سائقو شاحنات الرمل المستخدم في تمليس الجدران، يتغيرون باستمرار، فيما المشهد العالق بشجرة الخروب الضخمة هو الجليس الدائم معي، في الجهة الأخرى من الطاولة شمالا سواء أكنت داخل

المقهى أم على رصيفه الذي طلعت من فتحة مصرف المياه، وسطه، عبر قضبان الحديد الرقيقة، ساق شجيرة عنب، ألمحت إلى "أبوستولى" صاحب المقهى أن يسندها بدعامة خشبية عسى تعلو فتصير عريشة، فضحك، ثم ركلها بقدمه عنقها القصير الطرى في الهواء، ثم هرسته دراجة نارية لم يغط ضجيجها أنين تلك العنق" (الرواية ص١٠).

وحكاية النص حكايات متشعبة، حكايات شخوصه، وحكايات فضاءاته، وحكايات لغاته، إنه نص يهندس المتاهات مثل شخوصه من ساردين، وأجناس مختلفة كالقبارصة والبلغار والبريطانيين والروسيين، والفلكيين القدامى والجدد، وكل التخطيطات الممكنة وغير الممكنة.

إن الرواية لا تسجن نفسها في حكايات معينة، أو شخوص أو فضاءات، إنها تحكى اللاحكاية غير المنتهية، وتستدعى كل ماتراه مناسبا من تماس بالعالم، من أجل التعبير عن فوضاه وغموضه.

أى إن هذه الهندسة اللغوية، هي هندسة جديدة للعالم، وهندسة مغايرة للرواية، حيث يمكن أن نتحدث مثلا عن المكون الحيواني، والمكون النباتي، والمكون الكيميائي، والمكون الفلكي، للرواية، إلى جانب باقى العناصر.

٢- هندسة وروائية الحيوان :

تقدم "عبور البشروش" عالما منزوعا من دلالاته وعاريا من قيمه، ومنتزعا من قيم متضاربة ومتعددة حيث العقل يفقد صوابه، والكائنات تتحلل من كينونتها، " حيوانية " أو نباتية، أو انسانية،

مجهِضة ومجهضَة خارج معايير السلوكات المتداولة، وكأن الرواية تحافظ أو تبنى تماسكات صورية، يتداخل فيها العقل مع اللاعقل، ويخرج أو ينبع هذا العقل أو اللاعقل من كل الكائنات والموجودات والانطباعات والأوهام والاصطدامات، أي عالم النوازع المتعارضة، حيث يتم تصوير " الحياة الإنسانية " في علاقتها بمحيطها الوجودى المفتوح على كل الاحتمالات.

إن الرواية لا تحقق وجودها وكينونتها من خلال إجبارها على تملكها أو احتوائها، أو اختزالها إلى أنظمة تطبيقية صارمة وشمولية، من هنا يأتى عالم الرواية، كفضاء " للحيوانات": ك " شخصيات " روائية، أو كقراءة للكون من خلال هذا المكون، ليس بالمعنى المألوف والتقليدي، حيث يمكن للحكاية أن توظف لسان الحيوان كما في "كليلة ودمنة"، فالمكون الحيوانى في الرواية يتعدى مفهوم الحكاية، إنها تكتب " علوما للحيوانات وحول الحيوانات " كما تكتب متخيلات للحيوانات حول الحيوانات، وحتى إن الرواية تصبح " حديقة " أو غابة " أو صحراء، لكل الحيوانات والحشرات والطيور، بل إن جزءا من الفصل الثانى للرواية معنون بهذه الصفة :" الحيوان في استراحته الثانية " كصورة من صور " أيقوناته. لا يمكن اقتحام أو التسرب إلى عوالم " عبور البشروش " دون التعرض لمخاطر الخوف من السقوط في الجنون(٥) والتيه حيث تتوالد حالات الانتهاك والخرق الدائم لدلالات الشخوص والوقائع والأشياء وكل الكائنات التي تتخلق عبر مسارات وتحويلات معقدة ومنصهرة في متخيل لغوى طازج، قادر على تحريك الإنسان والعالم ونواميس الطبيعة،

عبر كل الخروقات والإيهامات والتوهمات اللامتوقعة، وهذه العوالم هي التي تصوغ الأفكار والأقوال والأفعال والحوارات والتصورات.

وهذا المعنى يذكرنا بنصوص أخرى مثل: نص "الحمار الذهبى" للوكيوس أبوليوس.

وهذا المكون الحيواني، في الرواية يتم عبر محورين رئيسين: تحويل التراث السردي العربى الذي تناول نفس التيمة، ومفهوم الحيوان السردي أو الذاتى كما تنتجه الرواية، أي كيف يخلق النص كائناته الهلامية هذه، المتمردة على الأوضاع العادية لهذه المخلوقات.

لقد ألف ابن المقفع كتابه " كليلة ودمنة"(٦) الذى هو عبارة عن حكايات متواصلة، وأشكال متداخلة ومختلفة من الحكايات، حتى إن لافونتين الشاعر الفرنسى اعتبر هذا العمل " مسرحية من فصول متنوعة ومتعددة.

وتتضمن حكايات "كليلة ودمنة "(٧) الكثير من الأمثال وهي من الموروثات التي تجاوزت زمنها وانتقلت إلى مختلف الثقافات، وما يثير فيها أن الحكاية جاءت على ألسنة الحيوانات، لتمرير خطابات أخلاقية وسياسية واجتماعية، فيها مزج لكل أشكال الجد والهزل والأفكار الفلسفية والأدبية والمرجعيات الثقافية الإنسانية العربية والفارسية والهندية، وأيضا المزج بين الاخيلات والترجمات العربية وغير العربية، هو المزج الموجود في "عبور البشروش" بين مختلف الثقافات الفارسية والعربية والكردية والتركية والهندية، أي بمنظور جديد يستحضر التحويلات والتعقيدات اللامتوقعة، وهذه الحيوانات، الشخصيات في "كليلة ودمنة" تتعدد أي إن الخطابات لا تتسلل إلا

على " أفواه " حيوانات كثيرة مثل: الأسد، الثور، الحمامة، البوم، الغربان، القرد، الغيلم، الثعلب، مالك الحزين، ابن آوى، الجرو، السنور، وهي حكايات تحترم قواعد الحكى المتداول من تراتبية وحوارات وأفعال ووظائف سردية، كما أن هذا النمط من الحكايات، غالبا ما "تنشره" الأساطير والحكايات الخرافية، والأمثال الشعبية، وأشكال التراث الهزلى وينبغى الإشارة إلى أن كلمة "الحيوان" تفيد "الحياة"، يقول تعالى: (وإن الدار الآخرة لهى الحيوان) وهو ما يفسره ابن منظور(٨) ب: "دار الحياة الدائمة، ويضيف قائلا: الحياة، والحيوان والحى مصادر، وتكون الحياة صفة... وفى حديث ابن عمر: إن الرجل ليسأل عن كل شيء حتى عن حية أهله، قال معناه عن كل شيء حى في منزله مثل: الهر وغيره، فأنث الحى فقال: حية، ونحو ذلك قال أبو عبيدة في تفسير هذا الحديث قال: وإنما قال حية لأنه ذهب إلى كل نفس أو دابة فأنث لذلك... العرب تقول كيف أنت وكيف حية أهلك ؟ أي كيف من بقى منهم حيا ؟.

والحيوان: اسم يقع على كل شيء حى وسمى الله عز وجل الآخرة حيوانا فقال: «وإن الدار الآخرة لهى الحيوان»(٩).

وكما ذكر ابن منظور: (وكل ذى روح حيوان) والجمع والواحد فيه سواء، قال: والحيوان عين في الجنة، وقال: الحيوان ماء في الجنة"(١٠).

"والحيوان أيضا جنس الحي، وأصله حييان فقلبت الياء التي هي لام واوا، استكراها لتوالى الياءين لتختلف الحركات هذا مذهب الخليل وسيبويه"(١١).

"وذهب أبو عثمان إلى أن الحيوان غير مبدل الواو، وأن الواو فيه أصلا وإن لم يكن منه فعل"(١٢).

وقد ألف الجاحظ كتابا عنونه ب "الحيوان"(١٣) وفيه يصف طبائع الحيوان، وما قد ترمز إليه من أدب وحكمة، وألفة، وأيضا ما انتثر في كتابات وأشعار وأقوال وأمثال وأسماء عن الحيوانات، وبدون شك فإن الناقة والفرس، من أكثر الحيوانات حضورا، في الشعر العربى القديم، من حيث الوصف وتدقيق طبائعها، بل من خلالهما يتم سرد معاناة الإنسان العربى ومعرفة فضاءاته وأخيلاته.

إذن، فنص "عبور البشروش" يعيد إنتاج وتحويل نصوص الحيوانات، ليس فقط كتيمات للحكي، وإنما ما ترسمه من تفاعلات ومغامرات ومفاجآت، حيث تتدخل عناصر كثيرة في تكوين مخلوقات "الرواية القلقة" و"المتتبعة" للاجدوى في العالم، كما يمكن أن نجد ذلك في رواية " التحول " لكافكا، ونصوص روائية أو سردية ذات نفس المنحى لما للتحول واشتقاقاته من قيمة جمالية، ودور في تأطير البرامج السردية لأشكال السرد والرواية من هذا النوع.

وهكذا يمكن أن نصادف في "عبور البشروش" كل أصناف الحشرات والطيور والحيوانات، وإن كانت ترد بصيغ مختلفة وسياقات يخرق فيها التناسب بين الأشياء، أو التناسب بين الموجودات والمعلومات والملموس والمجهول في عالم الرواية، وقد تمثل أحيانا تشبيهات لأشياء وكائنات أخرى، أحيانا أخرى تتداخل بقوة وعنف مع كل عوالم النص، حيث تفقد كل صفاتها وطبائعها، كما تفقد الرواية بوصلة حدودها واتجاهاتها.

يقول السارد "وأنا أسمع ذلك الشقاء في انفجاراته الخفية، فأعمد، أحيانا إلى كسر بضع ثمرات وأدلق الصمغ السكري، قطرة قطرة، على ساقها ذات الأخاديد المليئة بالنمل، لكن ذلك لايفرج من كرب الشجرة، فالغصون الأكثر علوا هي الأكثر سخاء بعطائها الثقيل، وما من قاطفين، وإذا انتهى الصيف تكون تلك الثمرات العذراء انعقفت كمخالب ببغاء، وهي تردد ما تردده الريح العانس في أنحاء "أيوس ديمتيوس" الدائرية" (ص١١).

فى هذا المقطع يرد ذكر "النمل"، الذي يتجول في أخاديد الشجرة، وانعقاف ثمراته تشبه "مخالب ببغاء" أي إن السرد لايكتمل إلا بحضور هذه الكائنات حتى إن الرواية تجعل من إسناد مكونات الخطاب من فضاءات وشخصيات ومتواليات سردية بعامل حيوان أو حشرة، أو كائن، ماكان، عاملا من عوامل اقتضاءاته النصية، ففضاء موسكو مثلا، ملاذ لطائر الرخ، يقول: "موسكو: يا لله سأكلمكم عنها فيما بعد، إنها ملجأ الرخ الجبلي، ثمانون ألفا من الأعشاش المهيبة كقوس زحل، دافئة دفء قبعة القرغيزي، أعشاش، وقباب تسند السماء الثانية، القريبة من قلق العارف" (ص١٢) أما فضاء مالطا فيصبح سمكة في الرواية: " مالطا " .اسمها " مالطا ". وقد هزوا، أكتافهم من اختيارى الغريب، ثم شرحوا لمترجم كردى أن " مالطا " أصغر من أن تقبل وافدين من جزء العالم الغريق، "ليس لمالطا ما تتشبث به، هي عائمة تدور في مركزها بالرماح التي يستخدمها حرسها الفرسان كمجاذيف"، هذا ما فهمته، أزحت أصبعى بوصة إلى الشرق، على خريطة المكمن المنذر بالقيامة، "هنا"، قلت لهم "

سمكة الورنك " هذه تسبح شمالا " وكانت أصبعي على جزيرة قبرص الشبيهة بسمكة الورنك.

تهللت أساريرهم: ولم لا ؟ لدى قبرص سوابق في إيواء لفيف من الاكراد، ووصلت إلى قبرص" (ص١٣).

إذن، فالمسألة لاتتعلق بتشبيه بلاغي وسردي لفضاء النص، وإنما بمغزى التحول في الفضاء، حيث تصير مالطا أو قبرص مجرد سمكة، قد يتعلق الامر، بالشكل، أو الوضع أو الحركة، أو ما بين "ضجيج" المدينة و"ضجيج" البحر من تشابه وحياة أو ما تؤشر عليه من عوالم غير منتظرة. وفى مشهد آخر يتحول الجسر في " نظرية " متضمنة في النص لصاحبها الفلكى شخصية "أخماليذس " بسبب كثرة الحروب والضربات، إلى " شواء سمك الحنكليس ".

يقول :" فاسودت أعمدته من الحريق، وصار لحجار رصيفه وعارضيه وهج لاتبرح حرارته حتى يومنا هذا، فإذا فاض النهر قليلا نش نشيش الحديد المحمى، وتشمم الرعاة شواء السمك الحنكليس، وكان على جنباته وقائع تروى عن فريق من الحجامين، الذين ألفوا فيه مثانات ألف قردة البابون، فثار عنه عجاج أشد من الدخان في مهب الريح إلى الجهة الأخرى، وهم يرومون أن يوقفوا وفدا طويلا من أطباء جرمانوس جاءوا يحملون على بغالهم أنابيق " (ص٨١).

وهو المقطع الذي يتواشج فيه تركيب حيوانات أو كائنات معينة، أي من "شواء السمك الحنكليس" إلى " مثانات قردة البابون " إلى البغال، وهو ما يمكن أن تتلون معه " علومها " في رواية " التأسيس الكبير".

" والثابت في الجسور هو مالايقوم على شيء، يقول " الاذرى " في رواية صاحب "التأسيس الكبير" الذي أخذ عنه مذهبه هذا، وخالطه بعلوم أجراها " أخماليذس " الفلكى في تصنيفه المعجب تحت اسم " السلوقيان " وهو برج في دائرة " الدب الاكبر " منجذب إليها وهارب منها، لذلك سمى على اسم الكلب السلوقى الصياد لا لنفسه بل لغيره، القوى في الركض لكن لا يهرب من مالكه حتى لو جوعه، لا عن وفاء كسائر أقرانه من كلاب الحاضرة والقرى، والضياع والدساكر، بل لفرق يغشاه إذا استوحد، حتى إن من أسمائه (بحسب الآذري، دون سند من المعاجم) الفاروقة، أي: شديد الفزع (ص٨٠).

أما ما يمكن أن نجده من حيوانات (حيوان واحد)، هو العنصر المحرك لنص مسرحى أو روائى أو قصصى مثل: مسرحية " وحيد القرن " ليونيسكو، فإنه لايتجاوز في " عبور البشروش " واحدا فقط من " حيوانات أو مخلوقات شتى في النص. نقرأ ما يلى عن " وحيد القرن: " في الصباح سألت " جانو " عن الدوى فرفع كتفيه على سخرية :" أحدهم فض إحداهن بإحليل وحيد القرن، وقد سألت المهندس الباكستاني، أيضا فنفى أنه سمع شيئا من هذا " (ص٧٠).

ولاتستشبع مداليل النص الحيوانية، إلا بعمليات الصهر والإدماج والتداخل بين الإنسان والحيوان، في تماه لغوى وصوتى متناقل.

"وكانت الحيوانات تتبادل مجادلاتها العجماء، كل برطانة إقليمه الذي ينحدر منه الاسلاف، في هزيع من الليل لم آلفها تتخاطب فيه، وقد جلست في سريري، مائلا برأسى إلى جهة النافذة أصغى إلى

التورية الأولى للنشوء في الصوت الذي لم يروض بعد – صوت الحيوان: إنه دفق واحد من اللغز لا تقطيع في إشاراته، أو مشاحنات في النبر كعهد الآدمي في تفصيل دخائله تشبيها بعد تشببه، لأن غير واثق من المعنى الذي يفصله فيرتاب فيه فيعيد تصويره، فيدوره، فيجزئه على مراكز من علاماته الطاحنة، فيقصيه دفعا ثم يستعيده جذبا حتى يقتله" (ص٦٨).

فهذا التداخل بين الإنسان والحيوان، يغدو مثل حكي يعكس بعضه البعض في صيغة " وجهين لعملة واحدة " ويتم الارتكاز في ذلك على بؤرة نصية ولغوية الصوت، وكأنه ليس هناك مسافة فاصلة بين الكائنين، أو جسرا واصلا بينها، أو مجالا للانتقال والتحول وكأن شخوص الرواية ممثلة في السارد الذي جلس في سريره ينصت لهذه الأحداث "الحيوانية الإنسانية"، كلفوا باستكناه عنصر الانصهار وليس التحول فيما بين هذه المخلوقات.

فالحيوانات في النص تتبادل الحوار، والرطانة اللغوية الصوتية لهذه الحيوانات هي نتاج انتماءاتهم الجغرافية والإقليمية والموروث اللغوى للأسلاف، بل إنها أصوات تتخاطب فيما بينها، والاختلاف اللسانى الإنسانى يقابله اختلاف لسانى حيوانى أثناء فعل "التخاطب" مع الإحالة على بدايات النشأة والتطور لصوت الحيوان / لغة الإنسان كأصداء تتبادل العلاقات اللغوية على مستوى الفونيم والمونيم والوحدات الصوتية وتصوير المعانى والعلامات.

"خصيصة صوت الحيوان هي خصيصة الخلف - ذلك الصفير الرخيم الذي جوف الطين من فروجه المعلومة" (ص٦٨).

216

ويقول أيضا :" نفخة واحدة – يقول المحمولون على أمل يسطره الغيب بأقلامه، كورت الحمى روحا، وطيرت لدائن العدم المحتجبة أمشاجا تكاثفت في السنر المرئى للكينونة، حمى، وعدم، ذان هما أرق الادمي، وفى أرقه هذا انكب على ترويض الصفير الأول، الملغز، عبر إشارات، وعلامات ومجازات، وفواصل، وترا سيم، وإدغام، وتفاريق، وإعجازات، وسقط، وإقران، ولمز، وتهفيت وتصريح، وهذو فيما، حفظ الحيوان لوح النفخ الأول في توريته الكبيرة، يستعيده بصوت منسرح يقول انفعاله دفعة واحدة، ضربة واحدة، بيانا واحدا عالى النبرة أو منخفض النبرة، متشابها في تواتره من دم إلى دم، عبر قرون تحتسب بزمن غير منجز" (ص ٦٨).

وهو الصوت الحيوانى أو اللسان الحيواني، أو اللغة الحيوانية، الذي يستطيع أن يعبر عن المعرفة الكلية، الشيء الذي يعجز عنه الإنسان، أي تحقيق هذه المعرفة الكلية للصوت أو العالم، بل يعجز حتى عن فهم هذا الصوت الحيواني، والذى هو بمثابة "عجمة تؤرق الإنسان الباحث عن براهين أكثر ترفا على ألمه الصغير"، ويضيف السارد قائلا :" وقد سمعت تلك الليلة، مخاطبات كلية أعجز عن تجزئتها إلى معان، لأنها كانت - على الارجح - مجلوة بالبدء الذي لم يصر معنى بعد" (ص ٦٩/٦٨).

وهذا الاندماج يعكسه أيضا التجاور بين الإنسان والحيوان على مستوى الفضاءات: " رافق الصوت صخب أيضا، نهضت أشباح الحيوانات في الزرائب الجميلة، المترفة، الملحقة بمنازل المهندسين أزعم ذلك، لكننى لم أرها تنهض، وأنا جالس على سريرى لا تكاد

217

عيناى ترقيان أكثر من عتبة النافذة وقد دار كل حيوان على نفسه، في مكمنه المظلم الذي تخترقه سيوف رقيقة تسكنها مصابيح الساحة الدائرية إجلالا للظلام في عبوره المديد" (ص ٦٩).

والواصل بين العنصرين: الإنسانى والحيوانى صوتيا وزمانيا ومكانيا هو التجاور وفضاء النافذة، بل إن الحوار الكونى هذا ينضاف إليه عنصر الشجر، أي أننا أمام " مجادلة " أو حوار مغاير ليس بين شخصيات فيزيقية، وإنما بين " كائنات" عامة: "شجرات الصنوبر استنفرت، أيضا، مجساتها الوبرية الشعثاء في ذلك الرحم الدائري، لم أرها، بل سمعت طقطقات الغصون وهي تتمدد في أثير من روح النبات وأظنها كانت مثلى على فصول من الذي أقلق الحيوان في زرائبه، التي لن يغفر المهندسون لأحد إذا سماها زرائب" (ص ٦٩).

ويتعمد السارد المقارنة بين فضاءات الإنسان والحيوان كتقنية سردية تؤكد خصوبة النص وتناميه وترصيص علاماته الخطابية، وترصيعه بكل الصور والتراكيب، غير المتوقعة،" كل مهندس كان يتبارى في تفخيم مسكن حيواناته، وأنا إذ أسمى مساكن الحيوانات زرائب، في مجمع المهندسين، فإنما أحط من شأنها دون قصد، لأنها، بحق: أكثر رفاها من منازل المهندسين ذاتها، الذين يتبارون في إضفاء السحر على ممالكهم الاعجمية، فيسورونها بسياحات من المعدن والنبات المعرش، ويجعلون لكل حيوان لونا من الإضاءة لا تزعجه في الليل بخفوتها، بعد درس وافر من النفسانيين في علوم الشقيق الأكبر للإنسان وينحتون على مداخلها فساقى من

الغصن الصلد تنبثق منها نوافير خفيفة من الماء همسا" (ص ٦٩).

قبل أن يضيف :

"كما يرفعون على جدرانها الداخلية رفوفا عليها أبواب من الزجاج، حيث يحفظون طعام الحيوان في أكياس لا تخرقها الرطوبة أو البلل، وهم يقرأون، على مقاعد خشبية لصق الجدران الداخلية للزرائب كتبهم في الخلوات، ويكادون ينقلون إليها موائد طعامهم، أيضا لما يحسون من أنس فيها، لكن إدارة المجمع تحظر ذلك، كما تحظر المبيت في المسكن المخصص للحيوان، حتى لا ينقل الإنسان إليه الربو والرطانة التي يتخاطب بها في نومه، بصوت عال، ككائن مكشوف لارقة حتى لو كان نائما" (ص ٧٠).

وهكذا ففى "الحيوان في استراحته الثانية"، لا يسعى السارد إلى توصيل حكمة أو فكرة محددة على لسان الحيوان، كما إن السارد لا يصف طبائع وعادات هذه الحيوانات أو يلتمس أن تنوب عنه أو تتحدث بالوكالة عن أشياء "غير معنية" بها، فالرواية هي نص مفتوح وتأويلى تنزع كائناته و" حيواناته " غير المروضة والمولدة للمعاني، إلى تنظيم واستخراج علائق جديدة، بنوع من التكافؤ والتساوى بين الأصوات، وتعميم هذه النماذج.

ليس هناك حياد في رسم أو رصد لهذه العوالم المتخيلة، ولا يكفى أن تستحضر عنصر الاسقاط كنقطة للارتكاز لفهم ما يجري.

إننا أمام نص روائى مفتتن بعلاقات الصراع الأنطلوجى وانتشار مواد للحكي، لا يحافظ فيها "الحيوان" على كيانه، أو الإنسان على خصائصه، أو الحكاية على مقوماتها.

نقرأ مايلي: "رائحة الحيوانات هي صورة المشهد، التي يستطيع ملاك، في تجويف من القوس الفراغي، أن يرى فيه العالم ممكن الحدوث" (ص ٩٧).

ويضيف :" والأرجح أن الحيوانات الجاثمة في ممالكها الملحقة بكل مسكن هي أبعد ما تكون عن التفكير فيما تحظى به مخيلتى من شتاتها، إنها ممتدحة، على رحب لايحلم به حيوان في مسكن، مطلقة خيال من الترف الذي لايقلقه دخول المهندسين عليها، شبه معتذرين عن انتهاك خلواتها الحيوانية العالقة بتأمل في أصل النشأة، وافتراق الأفكك، لأسباب اختزال الحياة إلى زوايا معلومة يدرب الكائن قياساتها على الموت" (ص ٩٨).

إن اختلاط الإنسان بالحيوان في الرواية، والارتباط بفضاء مشترك خولت للرواية ولوج أنظمة سردية ولغوية، تصنع قوالبها، وانفصالاتها واتصالاتها، ومخالطاتها الاعتيادية وغير الاعتيادية، كأساليب مخصوصة تتجاوز إطار التشبه والاقتداء، ومنقادة بعالم تخيلى مترف بتدبيراته اللغوية غير المنجزة سلفا.

فشخوص الرواية المهندسون وغيرهم، لا يحققون وجودهم " التام " بعيدا عن هذه الحيوانات وكأن سؤال من يحدد شخص الآخر في الرواية، الإنسان، أو الحيوان، له ما يسنده، لكن مع ذلك يمكن أن نتحدث عن تلك العلاقة الغيرية السردية واستظلالاتها النصية من أفعال ومحاكاة يقيها من التلاشي.

فهناك قانون عام يسرى على هذه الشخصيات، وهو ما لم يستطع معه السارد فهم أسراره، سوى تبرير عوامل البقاء والوجود

والإقامة، كمثال على ذلك، يمكن أن نشير إلى حالة شخصية "جانو"، والسارد: "فالتعلق الذي ينمو يوما بعد يوم بالحيوان المقتنى سياسة من سياسات الغيب، ومدعاة للتفكر الإنسي، فأنا، حين فاتحني، "جانو"، بوجوب أن أقتدى بسنة المكان، بعد أيام من انتقالى إلى مساكن المهندسين، فأعثر لنفسى على حيوانين يقاسماننى الحدود المنذورة لهما من ملحق المنزل، سألته الحكمة في الأمر، فرد، "لتكتمل يا رجل"، على عادته من المماحكات الصرفة، ثم أخذنى إلى الملحق الفاره لصق مسكنه، حيث مد زرابيات على الأرض، وأحاط نافورة صغيرة وسط المكان، بأباريق من النحاس الأصفر، وعلق على الجدران صورا كبيرة لغابات على خلفية من دهان أصفر فاتح يقارب البياض نصاعة وإذ عقدت مقاربة بين ملحق المسكن والمسكن ذاته، في داخلي، وجدت الحيز المخصص لاقتناء الحيوانات أكثر ترفا، يليق بأن يقطنه المرء، ولم يخب زعمى هذا، فأنا نفسى بعد اقتناء حيوانين، صرت ألازم فضاءهما المغلق بجدران ماتركت زخرفا إلا طعمتهما به" (ص ٩٨).

وهكذا يتوجه المتخيل السردي نتيجة ذلك إلى اتجاهات متباينة، في اتجاه مواكبة الأحداث المتصلة بكل المحكيات المتشعبة والمتفرعة عن النص، واتجاه آخر يتوخى سبر أغوار عوالم النتوءات اللغوية، ثم اتجاهات لعقد مقارنات، وإبراز مفارقات، في بنيات خطابية متداخلة.

فالاقتداء في النص يصبح عادة وسنة، وهي سنة، وقانون غير عادي، لتثبيت ماهو مفصول، وماهو موصول من علاقات بين الإنسان والحيوان والفضاء، حيث لايمكن لهذه الشخصيات الروائية، أن تمنح

صفة " الاكتمال " لحياتها، إلا بوجود حيوانات، وهذا المسار السردي يكون موضوع حوار وإقناع بين شخصيات النص أو محكيات نصية، ذلك إن هذا الشكل من الإقامات المزدوجة الإنسانية والحيوانية وما تعيشه من " توافق " هو شكل من أشكال التذوت الحكائي التي يتدبر ما وراء الحكاية وليس الحكاية ذاتها، وهو تذوت يتمدد على شكل مسار معقد عبر لعبة الدمج والتورية، " والانسحاق الكلي للشخصية الروائية والحكاية، وبذلك فإن تلك المفارقات أزالت اللثام عن تلك المفارقات، وكما يتضح، فالفضاء الخاص بالحيوانات مميز عن فضاء الإنسان، وهو فضاء يتميز بوظيفة اغرائية، واستراتيجية للاغراء (Stratégie de séduction) فجانو يفضل مسكن الحيوان عن مسكنه، وهذا ما خمنه السارد، بل عاشه بملازمته لفضاء الحيوان بعد اقتنائه له، وخضوعه ل " دستور " متخيل الرواية، وانبناء مفارقاته ومتغيراته عبر تذريات سردية ولغوية مطرزة بكل أشكال الانعطاف والانثناء اللغوى والسردي، من موافقة ومطابقة الخطاب لأحوال شخوصه ووقائعه، إلى التلميح والإعلام والتخيل والمراوغة La simulation، والتباين Contraste، ولغة المرايا المنكسرة الزوايا، ثم آلية الإلحاق للعوالم واللغات والأصوات.

إلا أن هذه الوسائل النصية لا تنتصب عبر التوالي والتراكم، وإنما تتداخل فيما بينها حتى إنه يعسر إدراكها، وتساهم في تلغيز الواضحات " لبعد النسبة فيها وخفائها " لذلك يمكن القول، إننا أمام إلحاق متبادل للإنسان والحيوان، دون معرفة الملحق بالآخر: الإنسان أم الحيوان، إنها صورة مزدوجة المنظور والسرد واللغة، وهي

مفارقات سردية، قد تبوح، بشيء، وتقصد نقيضه، وليس شبيهه أو ظله..الخ.

وتشكل شخصية "جانو" الذي يستضيف أو يحل ضيفا على زوجى حجل، نموذجا لهذا " الاشتباك " السردي والحكائي، الذي يتوخى استبعاد كل الفروق المعترضة، أو التحرر من تجاوز حدود العلائق بين الشخصيات والكائنات والعوالم.

- "مد شبكا رقيق المسامات، ذهبيا، على عرض الغرفة، من ثلث مساحتها الخلفي، ووضع زوجى الحجل خلق ذلك الشبك، ذى الباب الضيق الذي يسمح بالعبور إلى الداخل لتنظيف الأرض، وإدخال الحبوب والماء" (ص ٩٩).

ولا "ينسى" السارد تقديم وصف لمثل هذه الحيوانات، وكنموذج على ذلك ما يرويه عن: "الحجلين"، يقول عنهما :"كانا سمينين مستديرين تماما بسبب ذيليهما القصيرين جدا، ولا استطالة في تينك الكرتين إلا عنقاهما يتمطيان ويتقلصان كنابضين من معدن، فلا تعرف أيختفى الحب في منقاريهما أم تمتصه الأرض ذاتها " (ص ٩٩).

ثم يتحول السارد إلى نقطة للارتكاز الحكائي، وفيها يزاوج بين تبادل التأثير بين عضو من الذات والذات ككل، ثم الأحاسيس التي يلقى بها على هذه الأوصاف التي تخرج عن المألوف، أي إن الوصف يتخلى "طوعا" أو "كرها"، عن خصائصه ومقوماته الحكائية، فاسحا المجال لتلك الدلالات المبطنة التي تستعير تقنية الوصف، وتتوارى خلف الإسقاط، وتفاوت طبقات الكلام، والانسجام وعدم الانسجام

في صياغة جمل الحكى المبتورة والمنظومة، بل إن السارد نفسه غير متيقن من كلامه، لا سيما بعد أن يضع فرضية التوهم، بشكل مباشروهو يتكلم عن الحجلين :

- " لعيون الحجلين رموش خفيفة، مكحلة، أو هكذا توهمت، عيون أزلية في أغشية من زجاج صقلها البرق الأول لانشطار الكينونة إلى مرتبتين: الخلق المحدث من جهة، والذات المأهولة باللامتخيل من جهة ثانية، ولاحمرار منقاريهما عذوبة، ولريشهما النفاج استدراكات تفصح عن اللون مرة، كمال يمسد صدريهما برمادى ملبد، ولهما حديث على لسانيهما الأعجميين لا ينتهى " (ص٩٩).

فالوصف هنا، لايأسر نفسه، في تراتبية نصية حكائية، إذ يستولى التغير وتسريد الدلالة على المتواليات المحكية، ويستحوذ عليه، ميتا - وصف - واعتباطية حدوده، وما يسميه جنيت GEN-ETTE بالنص الموازى Paratexte [١٤]، ومعه تتلون مداليل متواليات النص، فحين يتحدث السارد عن عضو العين، نجد أنفسنا في مواجهة الكون، أو كوكب منه، " فالعين " المذكورة، " عين " أزلية يتكون غشاؤها من الزجاج، مصقول بالرق المنشطر عن " الخلق المحدث " و"الذات المأهولة باللامتخيل، في مغزى فلسفي، هذه العين المسرودة، هي نواة حكائية للمزاوجة بين الإفصاح والتورية، بين الشكل والمعنى، واللغة كمتخيل لهذه الكينونة، وهي تقنيات مخروقة وصفيا وسرديا ولغويا ودلاليا.

وهذه التقنيات المخروقة تتقاطع سرديا مع كل أدوات الإسناد

والإلحاق الثقافى والجمالى :

" يحكى " جانو" عن اختياره الطائرين، في كل مرة ألقى إليهما حفنة من القمح، أن للحجل صفات الكردي، "حذر جدا، لكنه سهل الاستدراج"، ولربما أمعن في إلقاء الكلمات، كعادته، على محمل كبير من شرور معانيها الفكهة.. " الحجل كلمات الكردي، يا رجل، إشاراته الجبلية، والحجل الواحد لايحط في مكان إلا اجتمع إليه سرب بعد ذلك، ليست رائحته هي الجاذب، ليس صوته كما يدعى الصيادون بل طباع الألم، ويصعد من أعماق خبرته غير المدروسة حكمة كطيش رفيق :" للحجل وحده طباع الألم"، ومالك الحزين مقلد عابث " (ص٩٩).

إنها إشارات وانتقالات لشخصيات وثقافات وفضاءات (الحجل الكردي، الجبل/ اللغة) وينتصب كائن الحجل كتنبير عن الشخصية الثقافية للكائن الروائي، (الملبس = الريش) اللون = الاحمرار أو الرمادى الملبد، المجال (الجبال)، ثم الإحساس (الألم) ... الخ.

ولعل هذه العلاقة الإنسانية والحيوانية المتداخلة والمعقدة، في النص هي التي تقف خلف انشطاراته حسب تغيير فضاءاته وشخوصه، وهي التي تستبر هذه الدلالات، وفى نفس الوقت تجزئ هذه العلاقات وتعيد ترتيبها وفق متخيلها العام، إن انضمام شخصية جديدة، " جين " البريطانية إلى السارد و" جانو " والحيوانات، سيؤدى إلى استدراجات نصية جديدة ومغايرة، وهذه العلاقة قد نجدها في نصوص تراثية قديمة مثلما عبر عنها ابن الجوزى[١٥]، يقول: "... ويدل على هذا أن البهيمة تصيب من لذة

المطعم والمشرب والمنكح ما لا يناله الإنسان، مع عيش هنى خال عن فكر وهم. ولهذا تساق إلى منحرها وهي منهمكة على شهواتها، لفقدان العلم بالعواقب"(١٦) أو كما يقول ابن سينا: "وقد يعرض مطعوم ومنكوح لطالب العفة والرياسة مع صحة جسمه، في صحبة حشمة، فينفض اليد منهما مراعاة للحشمة، فتكون مراعاة الحشمة آثر وألذ لا محالة هناك من المنكوح والمطعوم. وإذا عرض للكرام من الناس الالتذاذ بإنعام يصيبون موضعه، آثروه على الالتذاذ بمشتهى حيواني متنافس فيه، وآثروا فيه غيرهم على أنفسهم، مسرعين إلى الإنعام به"(١٧).

يقول السارد: "ألديك طائرا حجل ؟ أو لا، همست في نعومة تلالات على شفة الأنثى، حتى إن " جانو" ارتفع عن الأرض شبرين، في ارتداد جسده إلى الخلف، هاربا من رغبة عارمة اجتاحت عينيه " امسك بى يا رجل وإلا أكلتها " قال لى بالروسية فضحكت وضحكت "جين " بدورها من ضحكتي" (ص ١٠٠).

حيث سترتبط "جين " بهذا الفضاء وشخوصه، حيوان وإنسان، لكن مع إضافة متغيرات أخرى والمتمثلة في عناصر اللوحة، والشهوة، والمسخ، ذلك إن المتواليات لاتحكى أحداثا معينة، وإنما تصف توترات واحتكاكات بالعالم ومخلوقاته وأشيائه، بوسائط صنو الانشطار والتمفصل Articulation، والمراوغة النصية، ثم انتشار الرغبة Déploiement du désir. "جين " التي تنشغل بإنجاز لوحات لـ"الحجلين"، وعبر حركاتها وتحركاتها، وانتقالها إلى فضاء الطيرين وإسناد أوراقها إلى لوح أمام سياج ذهبي، يختال خلفه

الحجلان، بتعبير السارد، يتفجر ينبوع الاغراء والغواية المستلسم لمشاهد الألوان المائية والأقلام: " فيما تجلس هي على وسادة، متربعة، أو تبعد الوسادة فتجثو على ركبتيها إذ ا كشف اللون لها ثغرة في قلق الورقة البيضاء إلى طمأنينة الطائرين، ولربما احمرت أكثر مما يحتمل احمرار بشرتها، في انفصالها بالعثور على تخطيط مستسلم، فيبين حزام اللحم المنفلت من جهتى خاصرتيها، حيث طوق البنطال ناريا يتدفأ عليه " جانو " بقلبه وهو يجلس وراء ظهرها على بعد مترين، متمددا على زرابية شهوانية من نسج عذارى القرزاق" (ص ١٠٠).

هذه العلاقة الجسدية والشهوانية التي تتسلل إلى "جين" و"جانو" والحيوان، واللوحة والحركات والألبسة والأشياء والأحاسيس: الحزام، اللحم، الخاصرة، السروال الملتصق (بالنسبة ل " جين") والتى جعلت جانو المتمدد على زربية ذات دلالة شهوانية بدورها، يستشعر هذا المشهد بنوع من الحميمية والجسدانية، هي نفسها التي دفعت السارد غير الغريب عن هذا الفضاء ومشاهده، والمتنقل بشكل دائم بين مسكنه ومسكن جانو " إلى التفكير في دعوة " جين " لرسم حيواناته، لما لها ولفضاءاته من جاذبية لا تقاوم، محاكاة لتلك المشاهد، وعلاقات الرسم التي تجمعها ب حجلى " جانو " إلا أنه عدل عن "اقتراحه"، أو "فكرته" قائلا :" ومن ثم انكفأت عن ذلك خشية إثارة نعرة ذكورية في خلد جاري، خلا هذا أظن أن ما منعنى من مفاتحتها بالدعوة لزيارة ركن حيوانى أنهما قد ينفرانها، وينفران ألوانها المائية غير الملجومة قط، التي تحوجها قسوة لا تتمكن يد

"جين" من تدبيرها " (ص ١٠١).

وفى هذا يزرع السارد الشهوة والحياة في اللوحة، كمحور للمتخيل، وكما ينعته فإن حقل اللون هو حقل ضاري.

"الألوان المائية حيوانات متنافرة، لا تقدر إلا روح هائلة على ترويض المشهد من أجلها، كى تعبره باندفاع غير مزاحم، ليعلو غبار أقدامها أنيسا في حلم الورقة، و" جين " نفسها ليست إلا ورقة آدمية، مكتوبة بسحر اللون، يريد " جانو" أن يرسمها على شهوته " (ص ١٠١).

ويضيف قائلا :

– " غير إن " جين " تستطيع بصرامة أملها، أن تتشبث بمرساة المشهد، معلقة بين سطحه وقاعه، وتتأرجح بالحركة الكبيرة لاندفاع الرغبة إلى حصارها، وهي، في الحصار الصاخب لمراوغات اللون وبطش الورقة، تستدير، أبدا، إلى " جانو " وإلى " معتذرة عن المشهد الذي يخونه ظاهره، وباطنه معا، فلا تتمكن من إحاطته بدلال يليق بأنثى ان تهرقه على الشكل ليصير، بحق، شكلا" (ص ١٠١).

وبعد ذلك يتركز المحكى على اللوحة، وعلى قراءة اللوحة في شكل تعليقات صادرة عن السارد، ولغة المتخيل هي الألوان والظلال والأشكال والأقلام والألوان، والتى تبنى شخصيات منشطرة عن نبات أو حيوان، لكن اللغة والكلمة هي الجاذب لكل هذا.

يقول السارد: "أحار في تصنيف مقدرة " جين " على الرسم: أهى التي تخون اللون، أم يخونها اللون وظلاله ؟ الأشكال من حوله أقلام " جين " مفرطة في بساطتها، مكعبات الألوان المائية النبيلة تقف على

الحياد. شجرة الخروب الضخمة مسرجة في تمائم ظلالها، ومقتصدة الغموض الذي هو من طبع الشجر الخجلان ليسا مراوغين: انهما رئتان من الريش خلف الشبك الذهبي" (ص ١٠١).

ويخضع الجسد لهذا الفضاء بلوحاته، وهذا يتبين من خلال تتبع علاقة " جين " بما ترسمه وبجسدها ومحيطها والألوان، والتى هي علاقة ألفة والتى تنتقل من أنامل " جين " إلى الألوان والفراغات، حيث يستسلم الجسد لأنفاسه وأشيائه وأعضائه المتواطئة، بدءا بثديى " جين " وشعرها وبشرتها وتكور جسدها فوق ورقة الرسم وهي الحركات المنتجة للحرية والتمرد في لحظة تصوف واندماج مع اللوحة يسبق مخاض ميلاد المشهد من "جرحها الأزلى" وهو الجرح الذي يكتسح ذات "جانو".

"جين" هي "جين" لايهم كمال المشهد أو نقصانه، صحته أو سقمه، تحت مطارق اللون وسطوة الاته، داخل قلاع أوراقها، بل الذي يهم أن " جين " وأوراقها، وعلب ألوانها، هي صميم المشهد المفتوح على وسعه، وهذا التفكير الذي أتداوله و"جانو" هو أيضا من أسباب عزوفى عن دعوتها إلى رسم حيواني" (ص ١٠٢).

كل هذا يأتى وفق تطريزات لغوية وبرامج سردية مترابطة ومتعالقة وهو ما يقودنا إلى طبقات أخرى منتشرة، أو تمفصلات موازية أو ضمنية، فالسارد يلتجئ إلى المراوغة السردية وخلق المسافة، التي تجنبه من مقابلة صورته بصورة القرد، وهي درجة زاحفة من توتر السارد الموصولة بعاملى المسخ والتحول رغم تصريحه بأنه لا يحب القردة، وأن هناك غشاء فاصلا بين الكائنين،

وهو الغشاء الذي يسنده إلى البعد الأسطورى في هذا الانتقال أو التحول أو المسخ، وبين عوالم الأسطورة والمسخ المتعلق بالإنسان والقرد تنتشر أزمنة الماضى في أسطورته، وأوهام الحاضر في مذاهبه العلمية، في تلميح إلى الفكرة الداروينية، فالسارد لا يتتبع مسارات التحول، وإنما يقارب حركة التحول في ذاتها من أساطير الماضى إلى أساطير الحاضر سرديا ونظريا.

فى نص كافكا " المسخ " تتحول شخصية "جريغوار" إلى حشرة[١٨]، والتى سرعان ما تتأقلم مع وضعها الجديد وفكرتها الحيوانية، أما في " عبور البشروش " فإننا لا نعاين هذا التحول، وإنما يمكن أن نرى مشاهد تتعدى حدود التجاور والتحول والانصهار، لكن في سياقات مغايرة يترتب عن تلك المقارنات الحكائية اختلافات بين الإنسان والحيوان، مع التسليم بأوجه الشبه والتماثل، الذي لاينطبق على كل عمليات المقارنة، وهنا يصب السارد اهتمامه على " خصائص" الشهوة لدى الكائنين، القرد والإنسان وهذه المقارنات تثبت أن القرد – من منظور السارد، وكاستنتاج سردي لا يعلن عنه بشكل مباشر – كائن مهجن لاهو بالآدمى ولا هو بالحيوان، بل يراه " سقطة " أو تيها في الخلق، كل هذا لم يحل دون انجذاب السارد لقرديه.

– "لكننى اقتنيت بابونين مرغما، بإشارة مهذبة من إدارة مساكن المهندسين، ومد اقتنيتهما جذبت إليهما لابسحر فيهما، بل بما صار يتكشف لي، كل ساعة من مقاربتهما في الركن الذي قسمته بينى وبينها بشبك حديد، قاس، من أنهما إفراط في الشكل

وهذاء في المعنى" (ص ١٠٣).

وهذه الوظيفية الإخبارية (شراء القردين)[١٩] نتيجة سردية سابقة لتطور المحكي، حيث يتداخل الزمن في اتصال بالتكسير السردي، فبعد هذا الإعلان أو الإخبار، يعود السارد لاسترجاع " قصة " شراء هذين الحيوانين، وفى نطاقها يقع إنعاش الذاكرة في اتصال بالشخوص والفضاءات المتنوعة، حيث إن المحكى بواسطة هذه التقنيات المتصلة يطل على عوالم وفضاءات النص، من هنا التركيز على فضاء " السوق " كفضاء شاسع ومتنوع وحيوي، بساحاته المخصصة لوقوف الحافلات، وملتقى للباعة القادمين من فضاءات "الضواحى والبلدات" المجاورة، وللخضروات والفواكه والحلوى، والمجففات والبيض والأحذية المرتقة، والقطانيات، والسكاكين، وكل المشتريات المتناثرة، في وصف سردي شامل ومفصل.

– " فوضى ناعمة تدحرج حبات البندورة من صناديق جار إلى صناديق جاره، البقلة الخضراء تتناثر مطحونة كسهام تدل الخطوات على غير مواضعها، فتختفى الحدود بين خيمة وأختها، فيما تنفلت بطاقات الاسعار المرمية فوق الصناديق، من مجالسها فتنتقل - بأيما حركة من يد شار - لتستقر في مكان ليس لها: بطاقة الإعلان عن سعر الموز تتراقص فوق كيس العدس، وبطاقة سعر التين المجفف تثبت قوية فوق البرتقال، ويستعير البرسيم الرخيص ورقة سعر التفاح الملتهب، والملفوف ورقة سعر الكراث أما الخيار فيتبادل موقعه مع الكوسا، أو يختلطان" (ص ١٠٣).

ثم يقف السارد عند فضاءات أخرى مثل: المسجد، وساحة

المسجد، التي تبعد بأمتار عن "سوق السبت" وفضاءات البيوت القديمة كمجالات لبعض المهن مثل: النجارة، والتجارة، قبل أن يشير إلى فضاءات ذات طبيعة حربية (المتاريس)، والموجودة مدة تسع عشرة سنة، وهي المحاذية لجيوش الامم المتحدة كعلامات على الصراعات الاجتماعية والسياسية والانقسامات بين السكان وتعدد الأجناس.

– " والمسجد، الذي لم يستطع النزوح مع الجالية التركية، بقى في موقعه قرب " سوق السبت " معلما من معالم التاريخ المسمارى الحديث، يؤمه وافدون عرب وباكستانيون، وهنود مسلمون، طلبة في معظمهم يجلسون في ساحته المحاطة بسياج واطئ من الحجر، والنبات المعرش المستوحد، الذي تكثر في جيوبه الظليلة موائل القطط" (ص ١٠٤).

وما يهم من هذه الاسترجاعات والفضاءات والعلائق والمهن والحرف والأصوات، هو " قردا " السارد اللذان عثر عليهما على بعد أمتار من الجدار الشمالى للمسجد، باعتبار أن " الحيوان " محرك سردي ودلالى في الرواية، وإن كانت باقى المكونات لا تخلو من مغزى مثلها مثل " الحيوان " أو الإنسان أو " اللوحة " كعلامات نصية مولدة لدينامية اللغة، والتوتر السردي، واختطاطات محكيات النص، وتشكلاته الكثيرة واعتمار فضاءاته.

وهذه الإحالات الدقيقة تخلق شعورا بالوحشة بمفهوم فرانسواز رسوم كيوم - (Françoise. van ROUSSUM GUYON)، فى تحليله لرواية التحول لمؤلفها بيتور، فكل هذه

التفاصيل تضاعف من هذه الإحساسات، حتى وإن كانت بعض العلامات تبدو سطحيا مألوفة، حيث كلما ازدادت وضوحا مالت لأن تكون " موحشة " إنها بلاغة تموضع الأشياء"(٢٠).

وهكذا يصف علاقته أو " معرفته " الأولى بالقردين، ومن خلال هذه المتوالية السردية يقدم وصفا للرجل صاحب القردين، ولا يتناول كل العناصر، مدمجا حديثه هذا بالتركيز على عنصر الحيوان كفاعل نصي.

يقول عن القردين والرجل: " كانا وحيدين، أغبرين، مربوطين إلى سلسلة من حديد جرى تثبيتها في حلقة ناتئة من مكعب إسمنتى ضخم، يجلس إلى جوارها رجل عجوز، في ثياب سوداء تعود إلى عشرينات القرن الإغريقى الراهن، وعلى رأسه حطة سوداء، يلف بها نصف وجهه، مما تحت الأنف تماما، مثل أهالى الصحاري، فيبرز أنفه الكبير - بشعيراته الشعث القاسية من الجانبين - ثقيلا في الوجه المتغضن المحتجب" (ص ١٠٤).

ويبدو الرجل، وهو يبيع قرديه، نشازا، أو غريبا عن هذا الفضاء حيث يجتمع الفضوليون العابرون إليه قبل أن ينفضوا من حوله، وفى هذه الفقرات يركز السارد على "جزئيات" الذوات والاشياء والحركات المسرودة مثل شعيرات الأنف، وأنياب القردين، وارتجافهما، وسكوتهما بعد دمدمة الرجل، وكما يقول الراوي: "كأنما يردد اسمين، في وعيد عميق، من كهف صدره" (ص ١٠٥)، بل إن هذا الرجل هو الوحيد في فضاء السوق، وفضاءات هوامش المسجد، الذي يبيع القردة، والذى لم يصرح من أين جاء بهما، بل لم يتمكن

السارد من فك صمت الرجل الذي رمقه بعينيه الغائرتين في شحم جفنيه العلويين، في رصد لحركات " العين " المحولة من " جانو " إلى " السارد "، والتصفيق، وإشارات الأصابع الجنسية، مع حضور شخصيات أخرى تؤثث فضاء النص، متمثلة في الفليبينيات الموجودات في الدكاكين المتصلة وبنوع من الشك أو الترجيح، إذ يخبر السارد أنهن من المتزوجات من رجال قبارصة، وهي السرود التي تتسرب من داخلها معلومات ومعطيات وعلائق عن هذه الشخصيات، وعن هذا الاختلاط المهنى والاجتماعى وما يمكن أن تتركه من ترنيمات سوسيو - سيميائية ولسانية، إذ لايمكن لامرأة أسيوية أن تزاول العمل والتجارة في دكان بقال أو جزار أو مسمكة، ما لم يتم استيفادهن عبر وسيطة وكالات متخصصة، للعمل كساقيات في الملاهى الليلية أو راقصات، وبعضهن يتخلصن من هذا الوضع الاجتماعى المفروض حين يتزوجن، ويشتغلن في فضاءات محددة، مثل: حوانيت بيع الأجفان واللحوم المجففة، في السوق المسقوفة بالإسمنت، أما عن طباعهن فهن - كما يقول - السارد :" مما تأسسن عليه في اخذ الحياة نهبا، ما دمن منهوبات، فيتحايلن بحيل لا تتكرر مع الشخص ذاته إلا مرة واحدة.

إنهن، إذا دخلت حوانيت أزواجهن الغائبين، بلغة غير يونانية، سايرنك في أدب جم، لكنهن يعتذرن إليك من أنهن يجهلن أسعار اللبن، أو أضاميم الخبز، أو الجبنة، ثم يهرشن أصداعهن بأناملهن متفكرات، متذكرات، ويقلصن بين أجفانهن، ويعضضن شفافههن، ثم ينطقن: " أظنه خمسين سنتا.. أظن.. هكذا يجعلن الأسعار تقريبية،

فإذا رجحت، أنت، إن السعر أقل من ذلك بخمسة وعشرين سنتا فإنهن سيوافقنك على الفور، معتذرات :" أووه، خلطنا بين سعر اللبن وزجاجة الماء"، أما إذا انطلت عليه الحيلة، ودفعت الثمن مضاعفا، فإنهن يتيقن إنك غريب عابر، لم تمر من هناك ثانية " (ص١٠٥/١٠٦).

أي، إن علاقة السارد بهذه الفضاءات ذات خصائص متنوعة واتجاهات متفاوتة تنوع " ازدحام " السرد بالعلاقات والبنيات التركيبية ووصف الأمكنة، وملاحقة الشخوص وكثافة السلوكات والمواقف والأدوار، ف: "جانو " أو السارد ليسا بغريبين عن هذه الفضاءات وعن النساء الأجنبيات اللائى كن يتعرضن لتلك الرطانات اللغوية الحسية الصادرة عن " جانو " بلغات كردية ويونانية وإنكليزية وروسية، والتى تتحول إلى مغازلات وحوارات فاضحة.

تخاطب إحداهن السارد قائلة ": من أين جئت بهذا المستحيى؟ خذ إلى ملهى ليتعرف على فرج ضاحك " (ص ١٠٦).

وينكشف أمامنا عالم من الكرنفال تساهم فيه النساء وجانو والسارد، وحتى الحيوان، بواسطة التشخيص الحوارى لهذه الأوضاع والمناقشات، والمصادمات الهزلية، والنزاعات والخصومات، وتصادم الرغبات والنزعات الشهوانية العارية، وتقلبات الإشارات والملامح اللسانية للشخوص ومصائرهم، حيث تنكشف تلك الطبقات الحسية الحوارية واللغوية والجسدية والحركية المخبوءة بين ثنايا سرود محكيات النص وانتقالاته المضطربة والمعبرة عن النوازع الاجتماعية والنفسية والأخلاقية العميقة للشخصيات ولهذه المشاهد

وما يتردد من دوافع، وأنسجة مشهدية غنية ومفاجئة ومتعارضة، ومتناقلة من أنظمة الجد والصرامة والرفض إلى الضحك والتعرى في اللغة والإشارة.

فهل يمكن أن تتماثل هذه النزاعات مع تلك الموجودة في أعمال ديستوفسكي، والتى لاقت تبرما من طرف بعض النقاد، التي رأوا أنها غريبة عن الحياة وغير مبررة فنيا، وأن الغاية منها، كما يذهب إلى ذلك باختين(٢١) إحداث التأثير المزيف والسطحي، في حين أنها مشاهد تتعالق عفويا مع الخصائص الجوهرية الكلية لأعمال ديستوفسكي.

بدون شك، فإن هذه النزاعات في " عبور البشروش " ليست مفتعلة، وهي نزاعات شاملة لأنها تصطدم بالعالم ككل عبر اكتساح الإنسان للحيوان أو العكس في تأثير متبادل، كما إنها مشدودة إلى جزئيات وتفاصيل، ومواقف مشخصة وموحدة لكل ما يبدو مدهشا مفاجئا وتافها، ويسبغ عليها طابعا روائيا وسرديا متميزا وديناميا.

.. نعم.. يتمتم "جانو" مضيفا: "ينوى العمل راقصا في الفلبين".

أغمى عليهن من الضحك يوم قال " جانو " لهن كلمته السحرية عن الفضيحة المزعومة، وكلما صرنا في السوق، نادينني :" كيف حال الرقص في الفلبين ؟" حتى إنهن سميننى " الراقص الفلبينى " أما " جانو" فدرجن على مناداته باسم " كورذوس "، أي الكردي، مذ شرح لهن، على دفعات من زياراته للسوق، أن ثمة شعبا اسمه الكرد، قويا في اليأس، وفى "النكاح" تلك الكلمة التي لقنها إياهن بالكردية، عارية كعانة، ولو سمعه والده " رسول اينين " باصغاءة

خفيفة من سهول " أضنة " لهمس في أذنى " جانو " همسة رطبة كهواء السوق موبخا :" صحح لهن قليلا، وقل إن الكرد لا يشتكون كثيرا حتى لا يزعجوا الله " (ص ١٠٧).

وهذا يوضح أن النص هو مجال للعلاقات التركيبية ولايحقق متخيله إلا بعوالم معقدة وعبر مستويات معقدة من التحويل الانصهارى بواسطة تلك العناصر المتداخلة والمتصلة في سياقات وتوترات نصية، يظهر ذلك في شراء القردين والعلاقة بهما، ونقلهما إلى مساكن المهندسين لا ستكمال اللائحة الحيوانية و" سوق السبت " كفضاء/ جزيرة تطفو فوق فوهة من النحاس، لم تعرض فيها من قبل، وفى سوقها هذا قردة للبيع، حتى إن السارد يقتنع بأن المصادفة كانت وراء هذا الموعد مع الحيوانين.

وهى الجزيرة: " التي كانت منذورة لهبوب النحاس في باطن صخرها، وفى الصدوع الظاهرة لمنحدرات جبالها" (ص ١٠٨/١٠٧). وهو مكان عبرته سفن محملة بالجاموس والفيل والببغاء وقرد واحد من البابون، وهو إخبار مؤسطر، حيث يقول السارد عن هذا القرد :" وجد رسمه محفورا على لوح حجرى في " كريت " تحته سطر مبعثر من الحروف قدر المدققون في مغاليق العوالم أنه يشير إلى تحية يبعث بها نحات قبرص إلى وال في "كريت " حمل إليه اللوح والقرد معا :" اللوح إعجاب بالحيوان الذي عبر " قبرص" آتيا من مساكب الغبار الإفريقي" (ص١٠٨). والحيوان في الرواية، كما يمكن أن نلاحظ، أنوا ع، كما يمكن لنفس النوع أن يتوزع إلى أصناف، مثل القرد العادى الشبيه بالغوريلا،

والشمبانزي، والهبار، والشق (أى الواسع المنخرين) كما يعرفه السارد، المتشابهة في ملامحها، والمألوفة عند هؤلاء، والتى كانت تنقل من فضاءات الثغور الإفريقية إلى فضاءات بلاطات الملوك للترفيه، وهذا القرد أو الحيوان المخصوص لهذه البلاطات يؤدى وظيفة تقليد حركات الإنسان على نوع خاص من السخرية والتشويه Déformation. في حين يميز السارد قرد البابون، عن القرد العادي: "بوجهه الذئبى المستطيل، وعينيه الادميتين المسعورتين، وأنيابه الخنزيرية يؤتى به مكمم الشدقين، وهكذا كان حال البابونين اللذين امتلكتهما " كما يقول السارد (ص ١٠٨).

وهذا يؤكد ارتباط"عبور البشروش"بالمحاكاة الساخرة[٢٢] والتى غالبا ما نجدها في بعض الأصناف الأدبية كالملحمة والتراجيديا Tragédie. والمحاكاة الساخرة ارتبطت ارتباطا عفويا بعصور إغريقية ورومانية عتيقة، وبالموقف الكرنفالى من العالم، والمحاكاة بطريقة هزلية تعنى تكوين صورة مزدوجة عن العالم ومخلوقاته (نموذج القرد في تقليده للإنسان بصورة فكاهية) ولهذا السبب قلد الإغريق القدامى كل شيء، ثم إن كل مخلوق كانت منه نسخة أو نظيره أو نسيخه من المحاكاة الساخرة، وفى روما شكلت المحاكاة الساخرة لحظات أساسية سواء في أجواء جنائزية أم احتفالية وهي ذات طابع كرنفالى شعائري.

ويمكن أن تعرف المحاكاة الساخرة أشكالا مختلفة ومراتب متنوعة، مثلا نموذج المحاكاة التي تتم من داخل نفس النوع، حيث تحاكى شخصية معينة، شخصية ثانية، انطلاقا من وجهات نظر

متلونة، وتقدم صورا مثل المرايا المشوهة بدرجات متفاوتة من التجسيم.

ولعل حالات التماثل المنطوية على محاكاة ساخرة تنتشر في التراث السردي العربى المشبع بروح الضحك وازدواج التعبير والتشخيص، كما برز في أعمال روائية غربية وعربية. وكما عكسه القدامى من خلال حياة الأمراء والملوك، يقول المسعودي: "وكان يزيد صاحب طرب وجوارح وكلاب وقرود وفهود ومنادمة على الشراب، وجلس ذات يوم على شرابه، وعن يمينه ابن زياد، وذلك بعد قتل الحسين"[٢٣] وكذا انتشار هذه الأجواء وسط عموم الناس: "وغلب على أصحاب يزيد وعماله ما كان يفعله من الفسوق، وفى أيامه ظهر الغناء بمكة والمدينة، واستعملت الملاهي، وأظهر الناس شرب الشراب، وكان له قرد يكنى بأبى قيس يحضره مجلس منادمته، ويطرح له متكأ، وكان قردا خبيثا وكان يحمله على أتان وحشية قد ريضت وذللت لذلك بسرج ولجام ويسابق بها الخيل يوم الحلبة، فجاء في بعض الأيام سابقا، فتناول القصبة ودخل الحجرة قبل الخيل، وعلى أبى قيس قباء من الحرير الأحمر والأصفر مشمر، وعلى رأسه قلنسوة من الحرير ذات ألوان شقائق، وعلى الآتان سرج من الحرير الأحمر منقوش ملمع بأنوا ع من الألوان"[٢٤].

كما إن لكل شخصيات ديستوفسكى[٢٥] مثلا في رواياته، نسيخها التي يحاكيها بطريقة ساخرة، كان نسيخا أحاديا، أو نسيخا متعددا، فشخصية ستا فروجين تحاكيها شخصيات : بيوتر فيرخوفنسكي، وشاتوف، وكيريلوف، وشخصية راسكولنيكون تجد

نموذجها المحاكى في سفيدريغايلوف، ولوجين، وليبيزياتنيكوف، أما ما يتعلق بشخصية إيفان كرامازوف، فهناك سميردياكوف، وراكيتين، وفى داخل كل منهم، أي في داخل النموذجين المتشابهين ينتهى البطل بالموت أو بالنفى (فى أعمال دوستوفسكى) من أجل الانبعاث من جديد، وهذا ما أشار إليه باختين في مؤلفه حول " شعرية دوستوفسكى"(٢٦).

ويمكن للمحاكاة الساخرة في الأدب والرواية على الخصوص، أن تخلو من مواقف كرنفالية تجاه العالم، إلا أن هذا لا ينسحب على التراث العربى والعالمى الذي يتضمن جمعا بين الأضداد كما في " حريق الاخيلة " أو " الضوء الهارب " أو " شحر الخلاطة " وأعمال روائية أخرى، حيث تبرز جدلية الموت والحياة. أو أعمال نجيب محفوظ وغيره من الروائيين، وأعمال ايرازم ورابليه، وفى هذا الصدد ثمن دوستوفسكى رواية " دون كيشوت " لسرفانتس معتبرا إياها أجود عمل أنتجه الفكر الإنساني، وأثار انتباهه بالخصوص عنصر السخرية التي تفوق في مرارتها وقسوتها كل ما أبدعه الإنسان في هذا المجال.

ويتكون بالأساس، العالم الكرنفالى من الساحة وما يوجد بها من أشخاص، وقد يمتد إلى البيوت، حيث تتلاشى كل عناصر التدخل والتأثيث من أركان وخشبات وأضواء أمامية وكراسى وأشياء...

إلا أن المحاكاة الساخرة في " عبور البشروش " لاتتم بين شخصيتين من نفس النوع فقط، وإنما تزاولها شخصية القرد كعامل سردي، تجاه الإنسان ككائن، أو حيوانات أخرى لشخصيات

إنسانية روائية، ومن هنا يمكن أن نفسر ذلك التكثيف للفضاءات التي تشهد حركة هذه المخلوقات الروائية، أو تصطدم بها، وهي فضاءات مأزومة وفضاءات حاضنة للأضداد النصية، وفضاءات للمرح والضحك أيضا، إنه تكثيف للمحاكاة الساخرة الكرنفالية.

إن هذه الكثافة لاتجعل فقط من هذه الفضاءات ساحة لهذه المحاكاة الساخرة الكرنفالية، وإنما هي نقط ارتكاز للمشاركة ومعايشة هذه الأصناف من المحاكاة الساخرة: (السيارات، الممرات، الشوارع، الواجهات الزجاجية، مساكن المهندسين، المنعطفات، الاشارات الضوئية، الحدائق، الألواح الطينية، الانحرافات، الهضبات، الانحدارات، البوابات، الأقواس، المكاتب، الغرف، الساحات، المساحات، الباحات، الجدارات، المسجد، الجوار، الخلف، الأمام، الخارج، الداخل، الجانب، المدن) مع مزاوجتها بتلك المشاهد الساخرة المشبعة بالهزل والكرنفال، حيث يقبض السارد بالقردين بواسطة الرسنين الجلديين، ومعه " جانو" دون أن يبتعد كثيرا عن فضاء المسجد في إشارة إلى المزج بين المقدس والكرنفال، وهو المنظر الذي كان يثير المارة، والموقف الذي يجعلهم يبتسمون من " يأسه المضحك "، يقول :" ثم ابتسمت بدورى من شدة وقع خبر " جانو " شاربيه، ثم أشعل لفافة تبغ ونفخ دخانها على وجهى البابونين، " دخنا معى ملاكي، هذه لفافة ذات فلتر لم يشهد مثلها أبواكما "، ومصا شفتيه :" منذ متى تنتقل القردة في سيارات ؟ تعال، قالها لى ممسكا بكم قميصى من العضد: "فلنرفه عن هذا العالم، يا رجل" (ص ١١٠).

بل إن كل الأفعال مشبعة بالسخرية والهزل والضحك تضع شخوص الرواية في مواقف وأوضاع محرجة (الإحساس بالإحراج أمام الناس، التعرق، تحلق الناس) بالنسبة للسارد، وجانو والقردين، وكل التفاصيل المسرودة بدءا من فكرة الجمع بين الحيوان والإنسان، إلى شراء القردين إلى نقلهما، حتى إن العملية تتجه إلى الترفيه عن العالم ككل.

يقول: " لزمني جهد كي ألجم البابونين، لشد رسنيهما وبالصياح معا، حتى اجتزنا ممر النخيل والسرو، فإذا مخرج الحديقة الجنوبي الواسع مقفل، يسده جواد هائل من النحاس، ذو عرف إغريقي مقصوص وملء هيكله نوافذ ضيقة، متوازية على صوابه كنوافذ قطار بأربع طبقات، تتأجج في صفيه العلويين نيران من ذهب، لا دخان لها، فيما يدخل الحمام الصفين السفليين من النوافذ، دون فزع قط، في حركة عادية كأنه في برج آمن من أبراج الطين أو جحور القرميد الكثيرة بين المنازل، غير أن شخصا رث الثياب، طليق اللحية كمشرد، قفز من فوق السور إلينا راكضا في لهات، ثم فتح لفافة ورقية عريضة، وواجه بها عيون البابونين، مثقلا بتوسل حزين طفر مع العرق على جبينه المثلوم" (ص ١١١/١١٢).

وحين دخول الجميع لفضاء الإقامة بعد تجاوزهم لكل الشوارع: (السارد، جانو، القردان) لم يسلم الموقف من متابعة وتعليق، بمعنى تغيير المشاهد، بتغيير الأشخاص والأمكنة أي إن المحاكاة الساخرة تتغير بدورها بتنوع المشاهد، وأيضا بالتحويلات الداخلية للنص.

يقول السارد :"وقد كان "ميكاليدس" الاحمر الجمجمة جالسا،

كعادته، خارج المكتب، على كرسي قصير القوائم، أمامه منضدة تتسع " الطاولة زهر " مرصعة بمثلثات من العاج، ينظر إلى النردين الأبيضين في استغراق، كأنما يلاعب شبحا ذا حظ ساخر، ولما بلغنا جهته انعطفنا نستدير يمينا إلى حيث ينعرج الممشى ليتخذ خطة المستقيم في اتجاه الساحة، فنادانا الرجل :" هييه " التفت و" جانو " إليه متوقفتين، فاسترسل ذو الجمجمة الحمراء بلغته الانكليزية الممسوحة الحروف :" ليسا كما توقعتهما"، ومسح براحة يده على عينيه المستغرقتين في الحظوظ الماجنة لأقام نرديه.

قلت بصوت فيه إهمال متعمد :" وماذا توقعت أن يكون عليه قردان ؟

هرش "ميكاليدس" جمجمته :"إنهما جادان، لايلقيان النكات" (ص ١١٣).

وهكذا فإنه سيتم اقتسام المكان والطعام بين الإنسان والحيوان.

"أسكنت الجاهز لصق مسكني ثم قسمت الركن بفاصل من سياج شبكي: نصفه لخلوتي ونصف لخلوتهما، مددت على الأرض حصيرا دائريا من صناعة " معهد العميان"، ذا مربعات زرقاء في سطح أصفر، ووضعت في الزاوية اليمنى للركن، من جهة المدخل، مخدتين أسطوانيتين كحشايا مجالس المماليك في صور الرحالة، ومن الزاوية تلك تعاقبت أعماقي على استطلاع أعماق البابونين، مدى سنواتي التسع في مساكن المهندسين، دون أن يبدر منهما نزوع إلى إنجاب، أو أسأل نفسي لماذا هما عفيفان إلى ذلك الحد الغامض، يأكلان، فحسب، ويتشاجران أحيانا في غضب فظ، ثم

يجلسان قبالي، وراء الشبك الفاصل، يتأملان الحقيقة الجالسة إلى جوارى منحنية على ورق خشن ترسم عليه هذاء المعنى الذي في شكليهما " (ص ١١٤).

ويضيف :"..ولهذا، ربما، أشركت البابونين معى في اقتسام أفق ليس لي، ولكنه ليس لغيرى أيضا، حتى يغدو مجلسنا - في الركن الخاص بهما لصق مسكنى - على قدر من الاحتمال: هما يقلدان رؤاى وأنا أستعيرهما منها " (ص ١١٥).

لقد ارتبط الأدب الضاحك في القرون الوسطى، بالاحتفالات الكرنفالية[٢٧]، وكما في " عبورالبشروش " حيث لاحظنا أن تنامى هذا المحكى المشبع بالضحك والسخرية انطلق من فضاء " السوق ". (سوق السبت)، فإن الأجواء الكرنفالية كانت تسود أيام الاسواق، والأعياد، وأيام عروض مسرحيات الخوارق، والأسرار والمساخر، وكما يؤكد باختين[٢٨] فإن الحياة المسرحية كلها في القرون الوسطى تميزت بطابعها الكرنفالي، حيث كانت تعيش المدن الأدبية الكبرى، حياة كرنفالية، حوالى ثلاثة أشهر تقريبا في السنة، وهذه المدن هي روما، نابولى فينسيا، باريس، ليون، نيورنبورع، وكولن...الخ. والتاريخ العربى بدوره ملىء بالحياة الاحتفالية من أشعار وإيقاعات: "كان المعتمد مشغوفا بالطرب، والغالب عليه المعاقرة ومحبة أنوا ع اللهو والملاهي"[٢٩]، "وللمعتمد مجالسات ومذاكرات ومجالس قد دونت في أنوا ع من الأدب، منها: مديح النديم، (وذكر فضائله، وذم التفرد بشرب النبيذ، وما قيل في ذلك من المنثور والشعر، وما قيل في أخلاق النديم) وصفاته وعفافه وأمن عبثه، والتداعى إلى المنادات

والمراسلات في ذلك"[٣٠].

أما الراقص فيحتاج إلى: "خفة الروح، وحسن الطبع على الإيقاع، وأن يكون طالبه مرحا إلى التدبير في رقصه والتصرف فيه، وأما ما يحتاج إليه في خلقته فطول العنق والسوالف، وحسن الدل والشمائل، والتمايل في الأعطاف، ورقة الخصر والخفة وحسن أقسام الخلق وواقع المناطق، واستدارة الثياب من أسافلها ومخارج النفس، والإراحة، والصبر على طول الغاية، ولطافة الأقدام، ولين الأصابع، وإمكان لينها في نقلها وفيها يتصرف فيه من أنوا ع الرقص من الإبل، ورقص الكرة، وغيره، ولين المفاصل، وسرعة الإنتقال في الدوران، ولين الأعطاف"[٣١].

وفى ذلك، كانت الحياة الرسمية جدية وصارمة تشيع الخوف والتعصب والخضوع، وتخضع لنظام التراتب وحياة ثانية تمجد الضحك والسخرية والأضداد، وعلاقات بعيدة عن الكلفة، وفى المجتمعات العربية والتراث السردي العربى الحديث والقديم، أشكال كثيرة للسخرية والهزل، وفى هذا السياق نذكر كتابات الجاحظ، وكذلك الموروث الشعبى والتقاليد والعادات الاحتفالية في المناسبات والأعياد، وحتى المناسبات المأساوية فإنها مليئة بالكرنفال، وكذلك الكلام اليومى والخطابات التواصلية، و" حوارات " الشتائم، ومجموعة من الإيماءات التي تؤكد معنى السخرية والكرنفال، والتى تخترق حتى الفضاءات الرسمية قديما وحديثا من بلاطات وقصور، وفى هذا الباب، يمكن العودة إلى الشعر العربى الذي يسجل هذه المواقف فنيا وثقافيا وأدبيا. بل حتى فضاءات السجن والأنظمة

الصارمة من محاكم وإدارات ومعسكرات، فإنها لا تخلو من معان للسخرية والاستهجان، وقد يصل ذلك إلى ساحات الموت والاعدام، كما كانت تقام في أزمنة مضت، أو ساحات الحكى الشعبى والهزل، وأيضا عمليات استبدال الأزياء وتغيير الألوان ودمجها في بعضها البعض، وهي قيم وعلامات تتغلغل بقوة في الرواية العربية الحديثة، بوسائلها المرحة، وتشكلاتها المقنعة، ومن خلال العديد من هذه الجذور وأشكال التشخيص الهزلية والماجنة وحتى المبتذلة تظهر بعض العوالم الكرنفالية، أي إن إشاعة هذه الروح هي جزء من الحياة، وهي تحافظ على وجودها في الأماكن العمومية والتجمعات والأسواق وإن كانت تفقد يوميا دلالاتها وعلاماتها السابقة.

إن التراث الشعبى والثقافة الشعبية، والعلاقات الاجتماعية القائمة في المجتمعات العربية تمارس تأثيرا إما مباشرا أو مقنعا، على الحياة الاجتماعية، وعلى السرد الأدبي، وهو المنزع الذي يمكن أن نلمسه في هذه " الحوارات " و" المناظرات " و" المناقشات " ذات الأساس الهزلى والكرنفالى في " عبور البشروش " وحتى في الروايات السابقة، بين الموت والحياة، بين الضوء والظلمة، بين الماضى والحاضر، بين الإنسان والحيوان، بشكل لا يسمح للسرد بالتوقف أو الانقباض عند فضاء أحادى أو شخصية وحيدة أو وجه محدد لمحكيات النص.

وهذا هو جوهر "الحوار السقراطى"، المختلف عن الحوار التراجيدى والحوار البلاغى الذي يتميز بالتكلف.

في "عبور البشروش" لا ترفع عوامل الكلفة فقط بين الإنسان

ونظيره، وإنما بين الإنسان والحيوان، والذى يتلقى عناية خاصة، حتى إن السارد أغدق على قرديه ب: الأطعمة التي تفوق التكاليف المخصصة من طرف إدارة مساكن المهندسين، ويصرف وينفق عليهما من دخله الخاص، كى يكونا لائقين في أعين النحاتين الذين جاءوا لتصوير هذه الحيوانات جميعها.

بل نستشف من المحكيات المسرودة، أنه تم طرد العديد من المهندسين تحت ذريعة إهمالهم وعدم رعايتهم لهذه الحيوانات، حيث أبعدت الإدارة مهندسين من مختلف الأجناس من جامايكا والبنغال، والهندوراس، وامرأة من جزر موريشيوس، وراهبة نمسوية، ووقع استنفار وسط النحاتين والإدارة، مع تواتر تبليغات على أوراق رسمية مختومة، والتبليغات الشفوية، والتنبيهات الصارمة، التي تخول للنحاتين الثقة الكاملة في رفع التقارير، وهو تعامل استثنائى من طرف هيئة مجلس الإدارة، وهي سرود تعمق أساسات المواقف المشبعة بالسخرية إلى حد رفع علاقات التكلف، وإسباغ الجدية إلى حد الهزل (أى الموقف ونقيضه) على المحكي، كتقويم لتلك المشاهد السردية المعممة بالكثافة، والمنازعات التي تبدو كأحداث غير معزولة في النص.

وهذه الكثافة السردية أتاحت اختلاطات واقترانات مدهشة، في الرواية، ومتنافرة، مثل: الجمع بين الإنسان والحيوان، والمغامرة، والفضاءات المتباعدة، وشخوص من أجناس وثقافات مختلفة أيضا، وأهم شيء إنها تبنى روائيا بطريقة سردية غير شائعة وعلائق لاتتداولها بتلك الطريقة، إلا الرواية، التي تحبك نظامها وفوضاها

وانتشارها ومتخيلها...

ومن هنا يمكن استبطان تلك العناصر منبع القوى الباطنية السردية والوضعية للنص، وهو يجمع بين وحدات متنافرة.

ذلك، إنه حتى الأشكال المتخيلة والمسرودة في الادب المسيحى القديم مثل: الانجيل، ومآثر الحواريين، أو سفر الرؤيا، وحياة القديسين والشهداء، تتضمن حوارات، بين الله والإنسان، بين الله والشيطان، الإنسان والشيطان، الكافر والمؤمن، الأنبياء والرسل وأقوامهم، بين آدم وحواء...الخ، حتى وان كان الحوار غير متكافئ.

إذن فرواية " عبور البشروش " تختبر الفكرة وحاملها، القول وقائله، والموضوع وصاحبه، حيث يجتمع على منصة واحدة: الشاعر والمهندس، والرسامة... والطبيب، وكل المهن التجارية والمراتب الاجتماعية، الفقراء والأغنياء - والفاتنات، والأحلام، والمحاكاة، ومناجاة الذات...الخ. والإنسان والحيوان، وما له أهمية خاصة في تبلور الرواية وفى تقلباتها وانعطافاتها وانحرافاتها، السردية، وتعدد حقائقها وكينونتها، وتبدل مسلكيات الشخوص، وعقلياتهم وميولاتهم ووشائجهم الذاتية والحيوانية والمجالية، في ذلك، نقرأ ما يلي: "وأى تقصير، إذا، من لدن المهندسين في رعاية حيواناتهم، تجعل من المتعذر على النحاتين أن يتخذوا تلك الحيوانات مثالا في عراقة الشكل ليستقصوه بأزاميلهم في الفراغ الصلب للمعنى " (ص١١٦).

وهذه " الحوارات " ذات المستويات التي تكسر منطق الأشياء، تأخذ أيضا، أبعادا جنسية، أو شكلا من المحاكاة الجنسية بين الإنسان، والحيوان، وفعل الرسم، الذي يشكل العالم ويتشكلن في

ضوئه، على اللوحة، إذ سيقود السارد " جين " إلى مكان البابونين (القردين)، والتى اقتعدت الأرض، وفى متابعة السارد لحركاتها وانعطافاتها، تظهر " جين " تجثو على ركبتيها، وتحمل بيدها اليسرى أقلام ملونة، وفى اليد اليمنى قلم الرصاص، وهي تدون تخطيطاتها.

يقول السارد :" كل ما هنالك أن " جين " كانت هائمة العينين في مواجهة الشبك المعدني، ولما انزلقت ببصرى عنها إلى البابونين، أدركت إغراء المشهد الطاغي: أنثى البابون منهمكة في تخطيطات عشواء على ورقة بيضاء، بقلم أخضر، فيما الذكر ينقل نظره، بتواتر منتظم، بين ما ترسمه أنثاه ووجه المرأة البريطانية، التي لابد مررت الورقة والقلم إليهما من ثغرات الشبك الواسعة قليلا " (ص١١٨).

فى هذه المقاطع تقلد أنثى القرد، فيما تنجزه من تخطيطات، ويراقب "ذكر" هذا الحيوان المشهد وتفاصيله في زمن واحد، و" ساحة واحدة " لهذه الاشارات الفائرة.

" كانت أنثى البابون تعمد في حركاتها، إلى تقليد " جين " على الارجح، حتى بعدما توقفت " جين" عن تدوين تخطيطاتها، لكن حركة الذكر كانت ذات سطوة على المشهد، بتلك الجسارة الغامضة في انتقال بصره الزجاجى من الورقة إلى " جين " ومن " جين " إلى الورقة" (ص١١٨).

يتعدى السارد تلك " المقابلة " بين " جين " وأنثى الحيوان، إلى رصد ما تهيئه أنثى البابون، أي ما تهيئه المحاكاة الحوارية، من تطور داخل الشخصية، كانت ذاتا أوجها آخر، ورسم ذلك سرديا

عبر بنية "المشاهدة والمعاينة"، بعد رؤيته " ما تفعله أنثى البابون، محاولا تخفيف الجاذب الثقيل في الموقف الذي يبلبل الدم والتفكير معا على نحولا يصدم، لكنه يجفل ويريب: لاشيء لافت في التخطيطات العشواء للقلم الاخضر، صرير خافت يقطع الورقة الخشنة، الكبيرة، تحت أنامل القردة، وهي تسوق القلم، في تؤدة، من جهة إلى أخرى طولا، ثم تكرر الخط نفسه في تواز مضطرب، ثم ترسم دوائر تضيق وتتسع دون تناغم في تجاورها، فوق الخطوط الطولانية، وتقف يد القردة أحيانا، من غير أن ترفع القلم عن الورقة، متأملة تأملها الحيوانى في نقطة الوقف، كأنما تسقط أناملها في حيرة فلا تعرف أين تتجه " (ص ١١٨/١١٩).

كل هذه الحركات المتبادلة بين كائن الإنسان وكائن الحيوان، مع تحولات مسرودات النص وسردياته تصل بنا، إلى تصوير حياة الرواية بتمفصلاتها الخطابية والحكائية، والتشكيلية والسردية كمسارات ل: " قوات"، وكينونات، وبنيات داخلية، تخضع النص لهذه الانحرافات، والانزياحات المستمرة والمتغيرة حيث إن صراخ القرد الذكر، وهجومه على السياج، وعضه على الأسلاك القوية، وهياجه الضاري، والزبد الذي في الشدقين، وسعاره، واللعاب اللزج، والعينين الزجاجتين، كما يصفهما السارد، تخرجان من مقلتيهما فتصيبان كبد السارد وكبد " جين " تبعا لقول السارد، كلها تشفيرات انفجار حوافز الرغبة والشبق، وميولات كائنات الرواية التي لاتريد أن تذعن، بتعبير أدورنو، لاستراتيجية التكيف، أو تقبل بفرضية الكبح الاجتماعي، بمفهوم كاستوريا ديس، في سلوكات

محاكاتية مزدوجة، بين الإفصاح والبوح، والتنكر والتورية، وفى وصف المسعودى للقرد لا يستبعد علامات التشابه بين الإنسان وهذا الحيوان يقول: "تلك الجبال الأربعة على ساحل البحر [...] فيها نوع من القرود منتصبة القامات مستديرة الوجوه والأغلب عليها صورة الناس وأشكالهم، إلا أنهم ذوو شعر، وربما وقع في النادر القرد منها إذا احتيل في اصطياده، فيكون في نهاية الفهم والدراية، إلا أنه لا لسان له فيعبر بالنطق، ويفهم كل ما يخاطب به بالإشارة"(٣٢).

إلا أن هذا التطور السردي والحوارى في الرواية، يمزق تلك الأقنعة الاجتماعية والذاتية. إن هياج القرد، فيه رغبة للحفاظ على الوجود في كل مداليله، وفيه اختبار لهذه المحاكاة المتصاعدة والمصعدة للفعل الروائي، واستمرار محكياته، التي تشرعن الجائز من العلاقات وغير الجائز، الممكن منها، واللاممكن، لاتوازيها إلا هذه "الأخلاقيات" التي هي من صنع فاعلين روائيين استثنائيين، وشخصيات إنسانية وحيوانية تدير أمورها، بكل ما أوتيت من قدرة واقتدار ورغبة لا تسلم بما هو كائن كما هو، وإنما تجعله منقادا لتصرفاتها، وإتيان سلوكات واستغوار باطنها،

"لا هياج يسمى بعد هياج البابون، الذي خطف اللون من كل شيء في الركن الواسع: لم أر نفسى في مرآة، تلك اللحظة، بالطبع، غير أننى كنت مهلهلا على الارجح، شعر جسدى منتصب، ولحمى متشبث بعظامى في التفافات أفعوانية، فكى الأسفل متهدل وعيناى مغشيتان عليهما، صور الثلج على الحائط أسقطت ثلجها، الجدران انحلت، وسالت "جين" على ورقها فضة باردة، تململت الألوان في

دفترها الكبير، ناهضة كقطيع من جواميس رمادية، ثم ارتدت الجدران نفسها كل إلى بعد عميق، فكأننى كنت في خلاء موحش وحدى مع البابون. لولا أن تداركت خيالى وفزعي، فأشرت على "جين": " أخرجى " وكنت مزمعا على إقفال بوابة الركن إلى أن يهدأ سعار الحيوان، لكن " جين " التي ظننتها متخادية، خائرة الركبتين من ذعرها، تقدمت زحفا على ركبتيها صوب البابون، وانهمكت في تدوين تخطيطات محمومة وهي على قرب أشبار من الشبك المعدنى الفاصل " (ص١١٩).

ويعلق السارد عن هذا المشهد قائلا:

– "حين أستعيد الصورة الان، بعد سنين من ذلك الهياج، لا أفهم سر انكباب " جين " على ورقتها تلك اللحظة، منجذبة إلى تخطيط ممزق، لكن حال البابون كانت أكثر وضوحا، بالغلمة العارمة التي أنبثت ذكورته كفطر طويل أحمر بين ساقيه، كأنه في سفاد فجرته " جين " قبل أوانه، وأتذكر، كتخطيط لونى غامض، أن أنثى البابون كانت هادئة تماما في مكمنها قرب الورقة الكبيرة، تنظر بتواتر منتظم إلى إحليل ذكرها مرة والى " جين " مرة أخرى، وهي تمضغ القلم الاخضر من عقبه كساق نبات الحميص " (ص ١١٩/١٢٠).

ولقد سبق، وأن رأينا أيضا كيف تحركت " جين " لرسم حيوانى " جانو ": الحجلين، حيث كانت تنتقل إلى مسكنيهما، بأوراقها العريضة التي تسندها إلى لوح له ركائز قصيرة، ومعها علب الألوان والأقلام، وتجلس هي على وسادة، قبل أن تبعدها في حركة متنامية لتجثو على ركبتيها، وتحمر بشرتها أكثر مما تحتمل، وهي منفعلة

تسعى إلى العثور على تخطيطات مستسلمة، فيظهر لحمها المنفلت من خاصرتيها.. أي إنه مشهد فيه نمو لتلك العناصر المكونة للإغواء والغواية، في علاقة " جين " باللوحة وأوضاعها الفيزيقية والنفسية، وهي تبحث عن التخطيط الملائم للاستسلام، وهي المشاهد التي تؤدى إلى إغراء وإغواء كل من السارد و" جانو"، والتى تتكرر بين القرد وجين، بصيغ المحاكاة العميقة " والمجادلة الأنطولوجية والجنسية الصريحة " بين الإنسان والحيوان.

ففعل جثو" جين " وعلى ركبتيها وهي غارقة في تخطيطاتها، هو الذي فجر لحظات الامتلاء عند القرد الهائج والمتغير كليا، في حين إن جين لم ترتعد منه، بخلاف السارد صاحب القردين الذي اعتقد أن ركبتى " جين " خائرة بالرعب والذعر، بل إنها انغمست في المشهد بكل تجلياته وأبعاده الجنسية، منهمكة في تدوين تخطيطات محمومة ودافئة، وهنا يستعمل السارد تعبير، التخطيطات المحمومة، وتخطيط لونى غامض، بالإضافة إلى انجذابها أيضا إلى تخطيط ممزق، كلها ألفاظ (المحمومة، الغموض، التمزق) ذات حمولات شهوانية متفجرة ونابعة من المشهد، الذي يؤكد الوصل والاتصال لا الانفصال والانغلاق، والتقدم والاقتراب من البابون وهي "أى جين" زاحفة على ركبتيها صوبه، لا الابتعاد والخوف.

وتبدو الدينامية المشهدية آتية، من هذا التواصل المبهم والواضح بين "ذكر" القرد/ الحيوان، والأنثى/ الإنسان، و" تتراجع " أنثى القرد " مؤقتا " كأنثى في تقابل مع الوجه الأخرى، وإن كانت تقلد "جين " في تخطيطاتها، رغم إن السارد يتجنب الخوض في مناطق

الظل أو التورية السردية، حيث لم يفهم سر انكباب " جين " على ورقتها تلك اللحظة، في تناقض شعورى وتداولى بين الذات والآخر، وبين الذات والذات، فالسارد يدرك جيدا، " إن " جين " هي التي فجرت رغبة القرد وذكورته، في إشارة إلى عضوه التناسلى الذي يصفه بالفطر الطويل والأحمر البارز بين ساقى القرد.

إنها محاكاة شاملة ومجادلة مستفزة للنص تنصب نفسها عاملا روائيا مؤثرا وفاعلا، ومسندة لتوترات النص في إطار مسرودات ومحكيات إيرو - حيواني، إنساني، إبداعي،مزدوج أو متعدد: معانقة للتجربة الإنسانية والطبيعية في سجلاتها وموروثاتها ومكبوتاتها وزواياها المستلهمة للتأليفات العلائقية المحتفلة بأسرار الواحد والمتعدد في شكل السرد، والموجود واللاموجود، والطبيعة والمعيار الاجتماعي، كتماسك في الشكل، حسب مفهوم جورج زيميل، بل إن رواية " عبور البشروش " التي تنفسح أمام هذا الزحف الوافد عليها من كل المسارب اللغوية والخيالية، تمتهن، هي نفسها، أي الرواية هذه الأدوار عبر كل الوسائط التقنية والنصية من: وصف وسرد، وتقمص وإيهام واستنباط واستعراض واستطراد، الناسجة لهذه القوالب والتراكيب والأسرار، بل خالقة لها، ولا تحيد بها عن العالم وأشيائه، ومخلوقاته الروائية، المنتشرة بما تحمله من دوال، بين ثنايا المسرود ولغاته وحواراته واصطداماته الاستبطانية والاستكشافية.

وفى تشكل آخر، فإن عناصر الإحالة والترميز والأسطورة والمحاكاة، تتداخل فيما بينها إذ تتحول الفضاءات إلى كائنات حية، والمنحوتات (الحيوانية) إلى مخلوقات مشبعة بالحياة، بنزوعاتها

الجنسية[٣٣]. فى الجزء الثالث من الفصل الثاني، والمعنون ب: " النحاتون " حيث الآلات والحيوانات والأحجار وكل اللوازم لإنجاز المنحوتات، يقول السارد: " باتفاق غير معلن، لم يغادر أحد من المهندسين ساحة المساكن، ذلك اليوم الذي بسط الحجر فيه شهوة أبراجه الرطبة على فلك المكان وبواباته الزمنية، كل مهندس وضع منضدة في ظل حجره الضخم.." (ص ١٤٨) كما كان قد تكلم عن تهيج للأبراج التي لامست معه الجوزاء القوس.

أى إننا أمام تحول سردي " يسبغ " على العالم فكرة الحلول والتجسد من الكائن السردي إلى الشيء (الأحجار والمنحوتات) ومن أشياء العالم إلى شخوصه، من خلال الجنس أو المحاكاة التشخيصية والإيهامية، فالنحاتون في الرواية يصبحون ممرضى توليد، أما الطبيب "الشاحب" فإنه يراقب الأنصاب الحجرية، بعد انتهاء النحاتين من أشغالهم هذه، ويضع على هذه المنحوتات آلة قياس النبض متوجسا وملتزما الحذر، وهو يمررها: " على المواضع التي يحتمل أن تكون القلوب رهائن فيها إذا اكتملت الأشكال الحيوانية التي ستهديها الأنصاب إلى الفراغ، وكان يدون بالطبع، على دفتره الصغير، الابيض، علامات غسقية بالقلم الفحم، ثم تنفرج أساريره أكثر فأكثر حتى التخمة، كأنما تتمسح المتاهات الازلية بساقه كقطط أليفة، أو يسلمه مفتتح الأعداد – أي: الواحد – ما يسلمه إلى المتصوفة من مثاقيل الجهالة الكلية " (ص١٦٣/١٦٤).

ويضيف: " لأسارير الطبيب، الذي أعقب " ميكاليدس " على إدارة المساكن الدائرية، أسارير متصوف أودع الحقيقة في آلة قياس

النبض، بها تصلح عافية الضياع الرحيم الذي فيه، فيتهادى نشوان من حجر إلى آخر، غائبا في حركته، وفى منطقه أيضا: " القلب تدوين مضطرب يصححه السر" لكنه يبدو عاريا من الأسرار، فقيرا في بياض مئزره الملتف عليه كشراع خائر، ولربما هو، بحسب تعبير فظ ل: " جانو " يقتصد حتى في منيه حين ينيك " (ص ١٦٤).

إنها عملية بعث مستحيلة، لكنها تتحقق في النص، فبعد أن: "مضت ثلاثة أسابيع فرغ النحاتون في يومها الأخير، من أعمالهم وغادروا المكان بعد حفل ملتهب في إحدى الظهيرات، بعد ما أنجز الطبيب تدويناته السرية وهو يجس كل تمثال بأنه قياس النبض، ساد صمت هائل ساعتين فقط، ثم جاءت الرافعات الآلية الضخمة تنقل التماثيل إلى شاحنات مسودة هياكلها بقماش أسود يستر ما تحمله، وقد استغرق ذلك ساعات أربعا، بوتيرة لم أشهد مثلها في الشارع، كأنما يعمدون إلى إزالة شبهات ما " (ص ١٦٨/١٦٩).

وهكذا فبعد اكتمالات هذه المنحوتات / الكائنات، خرجت الحيوانات طليقة، أي تحولت من كتلة أو كتل حجرية غير متجانسة، إلى منحوتات، حيوانات، مخلوقات مجازية، أو استعارية مليئة بالحياة والإغواء.

يقول السارد: "أتفى كلمة.. الإغواء بالغرض، في المشهد الذي قلب أعماق الساحة باطنها إلى ظاهرها، وسط الفراغ الدائرى لمساكن المهندسين ؟ الاف آلاف من التماثيل الحيوانية رفعت صمتها في المكان، وسط تستر شديد من إدارة المساكن على الذي جرى، بإغلاق بوابتها في وجه أي ضيف أو زائر، غير أننى كنت مغتبطا من

أننى خرقت تلك الاجراءات باستبقاء " جين " شاهدة وحيدة على اكتمال الخلق في الحجر، الذي سيتم نقله فيما بعد، تمثالا تمثالا، في حرص وحذر شديدين، إضافة إلى تكتم صارم أيضا، إلى المتحف الذي بنيناه على شكل سفينة " (ص ١٦٨).

أما السياق الذي يرد فيه ذكر طائر البشروش، فيرتبط بهذه التحولات السردية للمخلوقات الإنسانية والحيوانية، وعوالم التشكل الصوفى والمحاكاة المتلونة، وصور الجسد والشهوة.

يقول السارد: "حين عدت إلى ركنى البابونين كانت " جين " منتصبة الجذع وهي ما تزال جاثية على ركبتيها، في يدها اليسرى أقلام ملونة أربعة، وفى اليمنى قلم رصاص رفعته عن الورقة بعدما دونت تخطيطات ناقصة، وقد تهيأ لي، في هيأتها الفضولية المستوفزة، إنها تشبه أنثى البشروش قبل طيرانها الثقيل " (ص١١٧).

وهذا الطائر، أي، "البشروش" الذي يماثل شخصية "جين" وتماثله، يشبه " جانو" كائنات أخرى به، مثل: اللقالق، والنحام، والكراكي، والرهو، وكل الطيور ذات الأعناق الطويلة، والسيقان السنبلية، ف: " البشروش " لا يأكل إلا بعد عبور ثلاثة جبال في طيران متصل، يحط في سهل، بعد ذلك، يومين، يتصيد الحنكليس من أيما نهر، أو بركة، أو بحيرة، وجبة واحدة، حنكليس واحد لا غير، ثم يطير من جديد، عابرا ثلاثة جبال... يقول "جان" " (ص١١٧).

إن تشبيه الكائنات ب" شخصية البشروش " وراءه حكمة تخليد

شخوص الرواية من طيور وحيوان وإنسان وجماد، ويتماشى مع ديناميأتها المتجددة والمنبعثة من صمتها وتكلسها (الأحجار، المنحوتات) وتلك التداخلات المستمرة بين الإنسان والحيوان فطائر البشروش، كما تصوره الرواية، كائن لايموت، ولاوجود لعظامه في متاحف الحيوان، يقول جانو: " ليس في حدائق العظام، التي تتوسع في استيرادها من أقاليم الأرض، ساق واحد لبشروش، أو منقار أو فقرة عنق، يا رجل" (ص ١١٨).

من خلال هذه السيرورات لشخوص الرواية وعواملها وتحولات مخلوقاتها يجمع السارد بين فكرتي الخلود والانقراض والاندثار أي الحياة والموت.

يصور تولتسوي في بعض أعماله، كما يشير إلى ذلك باختين[٣٤]، ثلاث حالات للموت، موت سيدة نبيلة وغنية، وموت حوذي، وأخيرا موت شجرة، ويعتبر أن الموت هو نتيجة حتمية للحياة، أي إنها تتكلم عن ثلاثة أنماط من الحياة لها معانيها وقيمتها.

وهى شخصيات تتقابل فيما بينها، كما تحدث المقارنة بين حالات الموت الثلاثة والحيوان الثلاث، وهي القصة التي اختارها باختين، ليؤكد الموقف المونولوجى في أعمال تولستوي.

وفى " عبور البشروش " فإن مستويات مخلوقات الرواية من حيوانات ومنحوتات، ونباتات، وإنسان، تعكس بعضها البعض، وترتبط فيما بينها بعلاقات حوارية، حيث يدخل خلود طائر البشروش أو حياة المنحوتات أو تماهيات الحيوانات، في منظور الإنسان، ويدخل كائن الإنسان في المنظورات الأخرى، إلى درجة إنها أصبحت

مخلوقات حية مجبرة على معرفة ماهو حي، إذ أن الحياة لم تعد مقتصرة على الإنسان، وإنما انتقلت إلى الفضاءات والمنحوتات، والحيوانات بمفهوم جديد، التي تتبادل حقائقها من نفس المواقع والأدوار السردية والوجودية المتكافئة، بحيث إنها لا تنفصل عن مجموع الكيان الكلى للرواية الذي نسج بوصفه حوارا عميقا، يكون فيه السارد منظما للسرد ومشاركا فيه، وبذلك فإن الموت لايمتلك معنى مطلقا لفهم الحياة أي إن النص هو في مجمله ساحة حقيقية للعلاقات التركيبية[٣٥].

إن سليم بركات لا يصور موت شخوصه في الرواية، بل إن الرواية هي التي تزرع بذور الحياة وعناصرها في كل كائنات العالم وأشيائه، وتضع على المحك تلك الأزمات والانعطافات الصعبة التي تمر منها حياة هذه المخلوقات التي تتطلع باستمرار إلى الإنجاز وإعادة الإنجاز، بحقائقهم القديمة والحقائق الجديدة، التي يضفيها عامل التشكل والتبلور على هذه الكائنات، التي تتقاطع وتتصادم فيما بينها، وتشعر بإحراجات لم تكن منتظرة ومغايرة، أي إنها تلقى بحقيقتها الخاصة، وتكشف عن دلالات جديدة في الموضوع والحكاية.

هوامش الباب الرابع: الفصل الأول

١)سليم بركات: الفلكيون في ثلاثاء الموت عبور البرشوش المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى ١٩٩٤.

2) ANDREA Del lungo : " pour une poétique de l'incipit "? revue poétique 1993/1994. p. 131/152.

3) HAMON (Ph) : " un discours contraint" poétique 16. p. 434/445

4) GRIVEL (Ch) : Production de l'intérêt Romanesque Ed. Mouton? Paris? 1973. p. 262

5) BATAILLE (G) : Pose l'écriture selon (la crainte de devenir fou)? Henri le maitre? dictionnaire de Bordas de litterature française.

٦) عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مكتبة لبنان - بيروت ط.الأولى ١٩٨٧.

٧) نفس المصدر: على سبيل المثال: يقول في خاتمة "باب الحمامة المطوقة":

"...واجتمع الغراب والظبى والجرذ والسلحفاة إلى عريشهم سالمين آمنين كأحسن ما كانوا عليه.

فإذا كان هذا الخلق مع صغره وضعفه قد قدر على التخلص من مرابط الهلكة مرة بعد أخرى بمودته وخلوصها، وثبات قلبه عليها، واستمتاعه مع أصحابه بعضهم ببعض، فالإنسان الذي قد أعطى العقل والفهم، وألهم الخير والشر، ومنح التمييز والمعرفة، أولى وأحرى بالتواصل والتعاضد، فهذا مثل إخوان الصفاء وأتلافهم في الصحبة " ص ٢٠٥/٢٠٦.

٨) ابن منظور لسان العرب (٣/ح) ص ٤٢٦/٤٢٧.

٩) ابن منظور لسان العرب (٣/ح) ص ٤٢٦/٤٢٧.

١٠) نفس المصدر ص ٤٢٧.

١١) نفس المصدر ص٤٢٧.

١٢) نفس المصدر ص ٤٢٧.

١٣) أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تأليف: أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربى - بيروت - لبنان (سبعة أجزاء).

14) GENETTE (G) : Figures III? coll. Poétique Ed? Seuil 1972.

١٥) ابن الجوزي، ذم الهوى، دار الكتب العلمية بيروت.

١٦) نفس المصدر ص ١٨.

١٧) ابن سينا الإشارات والتنبيهات، تحقيق: د. سليمان دنيا. الإلاهيات، النمط الثامن، الفصول (١-٣-٩).

١٨) ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية ترجمة: صبحى حديدي، منشورات عيون ط. الأولى ١٩٨٦ص ٦٥.

19) ANDREA (Del lungo) : " Pour une poétique de l'incipit " (Op. cit).

20) ROUSSUM - GUYON (Française van) : critique du roman? Gallimard? 1970? p. 59.

21) BAKHTINE (Mikhail) : la poétique de dostoïevski Ed. Seuil? Paris.

22) BAKHTINE : ibid

٢٣) المسعودي: مروج الذهب، المجلد الثالث ص٧٧.

٢٤) المسعودي، نفس المصدر ص٧٧.

25) BAKHTINE : (Op.cit)

26) BAKHTINE : (Op.cit

27) Ibid

28) Ibid

٢٩) المسعودي، نفس المصدر ص ٢٢٠.

٣٠) المسعودي، نفس المصدر ص ١٩٦.

٣١) المسعودي: مروج الذهب، المجلد الأول ص ٢٢٥/٢٢٦.

٣٢) المسعودي: مروج الذهب، المجلد الأول ص ١٩٦.

33) RUDIGOZ (CI) - Systématique génétique de la métaphore sexeuelle université lille III? photo? 1978? p.13

34) BAKHTINE (Op.cit)

35) MARTINET (A) : Syntaxe générale Aren and colin? 1985? p.85

الفصل الثاني

التشاكل النباتى

الانتناء والتشخصن

تنضاف إلى المخلوقات والمنحوتات والشخوص، كائنات نباتية، والتى لاتحضر فقط كمكون طبيعى أو كعنصر من الفضاء، وإنما كأصوات سردية من نباتات وأشجار وأزهار أي كل الأنوا ع، مثلما رأينا في مجال الحيوانات والحشرات والطيور بجميع أصنافها وأشكالها، من القرد إلى الحجل، وطائر البشروش، والرخ، والحمام، والذباب، والعنكبوت، والسنونو، بالإضافة إلى أنوا ع السمك..الخ.

وبذلك فإن الأفعال والمحكيات تتشابه أو تتوارد وتتقاطع مع نباتات النص، أو ما تضيفه هذه النباتات على الانبناء الكلى للرواية من عوالم وتماهيات.

يقول السارد :" طلقتان أطلقهما على غريب في قبو مسكني، من بندقية صيد مرخصة، والخوض في هذا هين مقارنة بالعذاب الذي يعتمد داخل شجرة الخروب، الشبيهة بأصابع آدمية متعفنة، بنية، داكنة، فالعصير الحلو، الدبق، المتخثر في تجاويف القشور المسدودة للثمار، يتململ مغليا في سلاسل القيظ، وأنا اسمع ذلك الشقاء في انفجاراته الخفية، فأعمد أحيانا إلى كسر بضع ثمرات وأدلق الصمغ السكري، قطرة قطرة، على ساقها ذات الاخاديد المليئة بالنمل، لكن ذلك لايفرج من كرب الشجرة، فالغصون الأكثر علوا هي الأكثر سخاء بعطائها الثقيل، وما من قاطفين، وإذا انتهى الصيف تكون الثمرات العذراء انعقفت ببغاء، وهي تردد ما تردده الريح العانس في أنحاء " أيوس ديميتيوس الدائرية " (ص ١٠/١١).

"فشجرة الخروب " تتنامى حكائيا في النص مثل كائن في عذاباته وآلامه وكربه، وليس أي مخلوق، فهي شبيهة من حيث أعضاؤها بالأصابع الآدمية والسيقان، بل كل الثمرات تحيل على هذا المعنى الرمزي، حين يصورها السارد، صنو ثمرات عذراء، وريح عانس، " وربما ارتأى البستاني المكلف أن يزود السياج بفسائل من الجيرانيوم السائد كالغبار في حدائق المنازل الشعث، وبالخبيز الشجرى ذى الأزهار الحمر القمعية ذات المدقات الصفراء التي تعلق بالثياب مثلها مثل غبار شجرة الميموزا " (ص١١).

وفى هذا النموذج من هذه الفقرة، تتكدس نباتات كثيرة، وهذا ما يمكن رصده في جل المتواليات السردية حتى ولو كانت قصيرة: (الخبيز، شجرة الميموزا، الأزهار، البطاطا).

- "عليهم أن يدونوا في تذكرة السفر وجهة المسافر، لكننى تلعثمت أول الأمر، ثم تمالكت مشيئتى المجدولة من سيقان القمح الطرية، فأشرت بأصبعى دائريا على خريطة كبيرة للعالم داخل إدارة المجمع الكونى لخلق هاربين إلى شفاعة الكينونة " (ص ١٣).

إن المكون النباتى فى الرواية، هو عامل أساسى في تحريك أدواتها النباتية وانثناءات النص المعقدة وفى كل الاتجاهات، وفى نطاقه يترسخ التبئير الداخلى المتعدد للنص-Focalisation interne multiple، حيث تدمج الدلالة Signification السردية التخيلية في الملفوظ المتعدد، الذي يجعل من عملية التحقق اللغوى فعلا تواصليا، وهذا ما يظهر في معلوم نص " عبور البشروش " ومخبوئه، بحيث تتجاوز شخصياته الروائية الذات أو الإطار الضيق لمفهوم الشخصية، وسياقات تداول الفضاءات النصية، وكينونات الكون الروائي، وفى هذا الصدد يميز كريزنسكى[1] بين ملفوظين متمكنين من نسيج الرواية: الملفوظ الأحادى الذي يمثله سارد ذاتي، قد يكون الكاتب أو العامل بالمعنى السيميائى لمفهوم السارد، والملفوظ المتعدد المرتبط بحقول تلفظية مختلفة ذات أبعاد تواصلية ودلالية، وتتميز العديد من النصوص بهذه الخصائص، حيث يلاحظ، كلود سيمون[2] أن بروست شيد بناء خاصا، من حيث وصف وإنتاج الأمكنة والأشياء، والأهواء والأحداث، بطريقة متحركة وليست سكونية ترتكز على التجريد والتخييل المنتج، والمولد، والذى يشير إلى مصادره، ويعلن باستمرار عن طبيعته التخييلية هذه كلما "تمادى" في إنتاج عوالمه، بل إن جيرار جينيت[3] يعتبر أن مارسيل بروست

في "البحث عن الزمن الضائع" يقدم طرائق متخيلة، غير متداولة.

وما يمكن أن نستشفه في " عبور البشروش " هو ذلك العبور النصى والرمزي، نحو آفاق جديدة للسرد تتلاقى فيها كل أشكال التعقيد والمناورة، والمكر السردي، والتحويل[٤]، والتكثيف، والطابع الجدالى Caractère polémiqueللغة، وهي إواليات تخييلية مسيطرة على كون الرواية، قد يشكل فيها المكون النباتى المستقل بذاته، في انبنآته وانتناءاته وتشخصناته العابرة لأوضاعها الذاتية والمستشرفة لتشكلات مغايرة في اصطدام مع مكونات غيرية، جزءا يسيرا من دينامية هذه الرواية، وتماثل (تشاكل) Homologie مكوناتها Composantes.

ولقد تعددت أنواع النباتات، كما أشرنا إلى ذلك، تثور فيها الصياغة الروائية على الأنماط الوصفية التقليدية المراكمة لطرق العرض والتقديم الأحادي، أي إنها تعدد جوهرى وحوارى بين النباتات فيما بينها، وبين مخلوقات الرواية، حيث تتصادى فيما بينها، الشيء الذي ترتب عنه، أيضا، تعدد في الوظائف السردية والجمالية للرواية، إننا إزاء طبق نصى غير عادي، ومنصة سردية مشكلة من كل الأطياف الحكائية الذاتية والجماعية الإنسانية وغير الإنسانية، الجامدة، والحية، التي تشكل كينونة الخطاب Existen-tiel du discours، فى فرضياته Hypothèses وتجانس Ho-mogène متخيلاته أو فوضاه ولاتجانسه في توليفاته التعبيرية، وهذا ما ينعكس على مقروئية Lisibilité علامات النص وكفايته Compétence وانسجام Cohérence دواله الداخلية الثابتة

Constante والمتغيرة.

ومن أكثر النباتات تداولا في الرواية، " شجرة الخروب " فبأى معنى يستحضرها النص؟ يقول السارد: "وكانت تلك اللحظات تطول في المقهى الذي دلنى عليه، المقهى المواجه لشجرة الخروب الضخمة، حيث صرت رائدا يوميا من رواده، ومعلما من معالم المصائر المفتونة بالجلوس مثلي، على كراسى الخشب فيه " (ص٢١).

ففى هذا المقطع لا تتعدى " شجرة الخروب " أن تكون عاملا مساعدا وإضافيا، للاقتراب من فضاء محدد، هو المقهى لصاحبها أبو ستولي، وهي الوظيفة Fonction التي تنمحى وتتلاشى بين "أحضان النص" ومتوالياته.

إن شخصية "شجرة الخروب" في النص، ملتصقة، بكل آثاره وديناميايته، وهو ما يسرى على باقى النباتات أو الأشجار كما سنرى، فهى تدخل في علاقات حوار مع نباتات أخرى وفضاءات وشخصيات روائية من داخل النص.

بل إن مفتتح الرواية في عنوانه الرئيس: الفصل الأول "تصاميم المتاهة" يبدأ بعنوان فرعى محورى تحت عنوان "عويل شجرة الخروب" والمشهد الأول للنص يشرع بدوره في الحديث عن "شجرة الخروب" الضخمة، كما يصفها السارد.

– "تمائم كثيرة يلقى بها الهواء المختنق، في هذه الظهيرة، مخففا من أحماله، وكذلك " شجرة الخروب الضخمة، المنبثقة من المشهد أمامي، ترمى ظلالا رهيفة مسنونة، عموديا، إلى طرف الأسفلت الصقيل من أثر الحمى التي يتركها حزيران في الأيدي، القابضة

على جمر الله، منذ انـجـذبت الكينونة إلى سحر نفسها في المراثى فائتلفت الحياة بأطواق من النحاس والحديد، وشهوات مكسورة الاقنعة" (ص٩).

فشجرة الخروب هنا هي مرتكز الحكي، كما هي عودة واستعادة للزمن الأبدى والأزلي، في لحظات تكون العالم وإحالات على البدء والحياة والكينونة، وهي الصفات التي ستخول لها التكيف مع كل الأوضاع السردية، وعوالم متناقضة، وأزمنة دائمة الخوض في متاهات الرواية.

يقول: "فى ظهيرة ذلك اليوم، الذي أعقب الطلقتين، سألت نفسى بضعة أسئلة رطبة كهذه، فيما كانت حفارة آلية تعبر سياج شجر الزيتون، الواقع إلى الشرق من شجرة الخروب الضخمة، عبر فسحة ضيقة، فجرفت أغصانا كثيرة، وطيرت عصافير من الغبار كانت راقدة هناك منذ الفجر الأول لمنطقة " إيوس ديمتيوس " (ص ٣٥).

ويضيف: " كان اقتحام الفسحة الأليفة المهملة، تلك، اقتحاما فظا، لقد تدرب بصري، في الأشهر الأولى من جلوسى إلى ذلك المقهى، على الخلاء المحاط بعدد من شجر الزيتون، كأنما المرء في برية خارج الطراز المتفيهق للعمار الأسمنتى على ضحالته" (ص٣٥).
فشجرة الخروب، كمعطى نباتى تقف في مواجهة الآلة والفضاءات الكاسحة لعذرية المكان، لنباتاته وحيواناته، أي إنها ذات مكون بنيوى نصى يؤكد عوامل المقاومة والتمسك بالحياة وتجذير الحكى وتسريد الفضاءات المتوحشة في مقابل فضاءات الألفة و" معاداة " كل ألوان الاقتلاع والاجتثاث، التي تشوه الفضاءات والنباتات

الأصلية، في مطابقات لافتة، فعويل الشجرة، وجرحها واستغاثتها المستمرة هو إحالة على الإنسان، والحياة، في تعارض عام، مع أنماط الغزو الرمزية، بأبنيتها اللاهثة واقتحاماتها الفظة.

– " في مقارناتى الشاحبة بين الأشجار خارج معرفتى النهمة بالزوايا القوسية، لم أجد أكثر وحشة من شجرة الخروب الشعثاء المفتوحة كجرح في كثافة الأرض المهرقة على سمائها الضالة، شجرة تستغيث على نحو مبهم بأغصانها الالف، وأثلام لحائها العميقة التي تأوى تسعمائة وتسعة وتسعين نسلا من الزيزان (هذا البواق الشهوانى)" (ص٣٦). وتأوي، مثل متحف: أنواعا من الحشرات: (النمل – البعوض – صرار الليل – والبق – والعنكبوت البهلوان – والجراد – والجعلان – والعقرب – والسحليات، والأفعى). كل هذا تلتهمه الآلة كعنصر دخيل ومخرب، لهذه المخلوقات، بصخبها، وهي آلة حفارة لها فم كبير، تقضم به الأرض، "فى شارع لا يترك للأنين برهة كى يحضر مزماره الرحيم" بتعبير السارد.

قبل أن يضيف :"منذ أن دخلت الحفارة ذلك الخلاء المحاط بشجر الزيتون، في ظهيرة اليوم الذي أعقب ليلة القتل، باتت إحدى عينى على شجرة الخروب الضخمة، التي تجمع الأفق دائريا في كرة المشهد، والأخرى على سائق الحفارة ذاته، الذي أرخى قبعته القماش على ثلثى عينيه، فيما ترك الثلث الباقى يغمرني، كل بضع دقائق، بثلث نظرة لم يخف عنى وميضها الدفين (ص ٣٦).

ويمكن أن نتتبع تطور المحكى الذي تنجزه الآلة الحفارة، وعبر هذا الالتهام، نلمس تلك المطابقة البنيوية بين الأشياء والحيوانات

والنباتات والإنسان في مقاومة هذه الاقتلاعات التي تتم بتحالف وتواطؤ مضاد بين الإنسان والآلة.

" شقت الحفارة الخلاء الترابى من الغرب إلى الشرق، فسمعت لهاث شجرات الزيتون، اتسع الأخذود بعد ساعة من ذلك، تحت مظلة الغبار الذي انبرى للمكان بهجائه الرمادي، وشتائمه العاصفة، ثم جاءت شاحنة تلقفت في أحشائها التراب المنتهك لتبعده عن ملعب الحفارة ذات الصولات المثقلة بمجاز آلى " (ص ٣٧). وهى "الشجرة" التي تتحول إلى موضوع للرسم، يثير التساؤل :" لم أفهم، ولن يفهم أحد آخر قدر اللوعة في انكباب تلك المرأة على رسم شجرة الخروب، كانت تضع أوراقها على الأرض بين صفوف من معاجين اللون، وتركع على ركبتيها في بنطالها المخمل، ثم تنهمك في رصد المسافات، والظلال، والسكون، بعينين قويتين في زرقتهما البحرية كعين قابلة تستولد الأميرات، لكنها لم تقترب مرة واحدة، في رسمها من ذلك الهيكل القاسى للشجرة المستوحشة " (ص ٣٧).

بل إن السارد يحكى أنه سمع " لهات شجرات الزيتون " بعد أن شقت الحفارة الخلاء الترابي، ويرى في العملية كلها انتهاكا لحقوق الأرض ولوجودها، ولذلك فإن الغبار الناجم عن فعل الحفر، ينشأ عنه فعل سردي للمكان يتمثل في احتجاجه وغضبه الذي ما هو إلا هجاء وشتم عاصف لما يجري.

وبين فعل الرسم وفعل الانتهاك، وفعل التألم لشجرة الخروب، كمجال واسع للتواصل والاتصال يرتسم نموذج التحلل السردي، وتحلل الشخصية والفضاء، وحركة سردية متشعبة المنافذ: " غريب

!! أتمتم سارحا ببصرى إلى شجرة الخروب، فيرفع سبابته أمام عينيه كمن أدرك برهانا :" أراها تتألم كلما نظرت إليها أرى الحفارة الآلية تتألم إذا حدقت فيها، أرى سائقها شاحبا من الألم تحت ناظريك، ألا توافقنى ؟ " (ص ٤٧/٤٨).

وهكذا نرى، إن شجرة الخروب تتألم، والحفارة الآلية تتألم، والسائق يتألم، وكأن هناك إرادة خفية تجعل العالم يتحرك بطريقة لا ارادية، فالآلة، القوة المدمرة، رمز لتشيؤ العلائق، لكن هذا التألم يقدم صورة جامحة عن دينامية التحلل والحلول بين الأرض والإنسان والآلة.

وإذا عدنا إلى "لسان العرب" عند بن منظور، فإن الخروبة هي شجرة الينبوت، وقيل الينبوت الخشخاش، قال: وبلغنا في حديث سليمان النبي، أنه كان ينبت في مصلاة كل يوم شجرة، فسألها من أنت ؟ فتقول: أنا شجرة كذا، أنبت في أرض كذا، أنا دواء من داء كذا، فيأمر بها فتقطع، ثم تصر، ويكتب على الصرة اسمها ودواؤها، حتى إذا كان في آخر ذلك نبتت الينبوتة، فقال لها: ما أنت ؟ فقالت: أنا الخروبة وسكتت، فقال سليمان عليه السلام: الآن أعلم أن الله قد أذن في خراب هذا المسجد، وذهاب هذا الملك، فلم يلبث أن مات(٥).

هذا الإصرار الأسطورى لهذه الشجرة، على البقاء والمقاومة هو ما نلمحه في " عبور البشروش " وهي تتصدى لاحتجاج الآلة، وحالات الإمحاء والتلاشي.

– "ابتلعت "جين" الطعم منذ البرهة الأولى لشرح "جانو" أمر طائريه على مسمعها المنجذب إلى لهاث شجرة الخروب الضخمة "

(ص١٠٠).

– "باتت " جين " تحمل محفظتين كبيرتين من الورق المقوى، مشدودتين بسيور قصيرة إلى كتفيها، إحداها خاصة برسوم تخطيطية لا تنتهى لشجرة الخروب، والثانية لحفظ رسوم الحجلين " (ص ١٠٠).

– "شجرة الخروب الضخمة متبرجة في تمائم ظلالها، ومقتصدة في الغموض الذي هو من طبع الشجر، الحجلان ليسا مراوغين: إنهما رئتان من الريش خلف الشبك الذهبي" (ص ١٠١).

– "كل شيء فيها مدرب على الحصار الخالد للأمل. ولهذا، ربما تسلمها كل ورقة في دفاترها الكبيرة، في انتظار جديد تخرج فيه الألوان على صرامة رغبتها لاهية كأطفال: هكذا لا تعود شجرة الخروب هي شجرة الخروب، ولا حجلا " جانو " هما حجلاه" (ص١٠٢).

– "أحيانا، في الصباحات تحديدا، حين تكون الشمس في شاغل كبير عن نافذة العلية، يعمد، " أبوستولي" برغم قلبه المتعب، إلى إنزال صحفة اللحم المملح الكبيرة من مستقرها فوق الطاولة المهجورة، إلى الخلاء، تحت شجرة الخروب، في الجهة المقابلة من الشارع " (ص ١٢٣/١٢٤).

وفى حديث السارد عن "جانو" يقول :"ثم انفلت، بعد برهة من تحت يدي، وهرول في اتجاه الشجرة، ثم ركض مقتحما ظلها وهو يلوح بذراعيه ليمتحن المشهد، فانطلق من الأرض سرب شفيف من ظلال العصافير، في اتجاهات شتى، بينما بقيت العصافير الجاثمة

بين أوراق شجرة الخروب في أمكنتها، غير عابئة، في علائها، بذراعى الشاب النحيل ترسمان دوائر في الفراغ" (ص ١٣٣).

وفى موضع لاحق يدخل كل من السارد و"جين" و"جانو" و"أبوستولى" في حوار جاء فيه، طبقا لما حكى السارد :

– "تمتمت "جين" ما به. جانو" ؟ وتقدم، "أبو ستولي"، بدوره من الباب سائلا باليونانية :" ماذا يفعل صديقك" ؟ وابتسم في استغراب، رفعت حاجبي، وزممت شفتى على نشاف فيهما، لا أدرى بم أنطق، لكننى آثرت الصمت لما رأيت لما رأيت " جانو " عائدا أدراجه صوبنا وهو يهذر :" ما بها بنت القحبة، هذه الشجرة؟ أتتسلى؟" (ص ١٣٤) قبل أن يعلق السارد عن ذلك بقوله: "لربما، بحق، كانت شجرة الخروب تتسلى بإحداث شقاق في المشهد الذي ظل على حاله لسنين، حتى إنه لصلابته، استغلق على رفاهية ألوان " جين " المائية، لكن تسلية الشجرة تضافرت، ذلك اليوم، مع العبث الذي ابتكرته جبالة الإسمنت الآلية بإخفاء ظلها على الرؤية، على مرأى من شمس كلية كيد المتصوف تنقبض على اسطرلاب الجوهر: لقد نقض المكان تدبيره الأوفى، وانغلق الظاهر " (ص١٣٤).

– "أذكر أن العامل، حين انتهى من آخر لمسة بحجر الزجاج على سطح اللوح، تراجع قليلا وهو يرمى الحجر البللورى جانبا، أطرق لبرهة، ثم التفت إلى شجرة الخروب، الباسقة، غربا، وظهره إلي، فأمعن في التحديق، مما حدا بى إلى التطلع صوبها " (ص١٣٤).

وبعد ذلك ينتقل السارد إلى وصف حالة الشجرة في تلك اللحظة:

– "كانت الشجرة الشعثاء هادفة، من قمة أغصانها حتى جذعها

الثقيل ذى اللحاء المتشقق كيما تتنفس أسرارها. ظلها كان هادئا أيضا، وقد تتبعت امتداده من أسفل الجذع حتى آخره الذي يكاد يلامس طرف اللوح الحجري، حيث يقف العامل.

ما من شيء غير عادى يستدعى ذلك التحديق الطويل من العامل ذى الوجه الشمع، لكننى تنبهت فجأة إلى ما فاتني: إنه اتجاه الظل، تحديدا " (ص١٩٩).

ما نستخلصه، هو تعدد مسارات الشجرة السردية، في النص، حيث تستخدم في استعمالات لا حصر لها، فتارة تكتفى الشجرة بتقديم منفعة لشخوص الرواية (الاستظلال) وإن كان هذا الظل ذاته يثير الحيرة والتعجب لدى شخصية مثل: "العامل" وتارة أخرى تكون شجرة الخروب هي الفاعل والمحرك لإواليات الرواية، بمساراتها المتقلبة المندمجة مع الشخوص والفضاءات والأحوال وهي مسارات لقياس حرارة تشخصن كائنات الرواية وعوالمها، من آلام شجرة الخروب وجراحاتها إلى اضطرابها وصخبها، وهدوئها وتوترها، وغموضها وتسليها وعبثها، وتشكلها، ولهاثها، وتبرجها، وحواراتها مع ما يحيط بها وحولها، من أصوات وأشياء وآلات ومخلوقات نباتية أو حيوانية أو إنسانية، وصلت إلى حد نعت " شجرة الخروب الضخمة " ب " القحبة " إلى جانب الدلالات السابقة، عبر طرائق السرد والتمثيل والدينامية الروائية المتشعبة وإنتاج الدلالة، بواسطة اللغة الخالقة للأشياء والناسجة للعلائق فيما بين الأشياء وكل الكائنات النصية، حيث تساعد الرواية على تشكيل العالم وفق طريقتها الخاصة، وكما يرى بنفنست فإن اللغة لها قدرة

خالقة وتأسيسية ومفسرة للأنساق الرمزية وأنظمة العلامات.

ويذهب جاكلين اوتيى (Jacqueline, AUTHIER)[٦] إلى أن الذات الروائية تتحول بتعدد الأمكنة وتعدد المستويات، وهذا ما يمكن أن ينسحب على " ذات الشجرة "، كانت شجرة الخروب، أو أنواع النباتات والأشجار والفواكه، الواردة في النص، وتركيباته السردية والتحويلية.

وفى وضع عجيب يعمد النص إلى تشييد العديد من نماذج التطابقات والتقمصات الأحادية والمتعددة، تندرج تحتها اندغامات الإنسان والحيوانات والنباتات والكواكب، كما يتم استعمالها بشكل مشترك (نباتات للطهو والاغتذاء) أو تدخل في بناءات وأسماء استعارية إجمالية وتضمينية وتجريدية.

يقول السارد :" نمت نوما ثقيلا في تلك الظهيرة الموسومة بأقواس من الزئبق، لم أكن شيئا مما كنت طهوته البارحة، أعنى الحمام بشرائح البرتقال غير المقشر، وحين أفقت عصرا كنت دائخا، فتوجهت إلى البراد أطلب ماء، ولما فتحت بابه انهمر على غيم من الخضار لا أتذكر، قط أننى حشوت به جوف الآلة ذات الحلم البارد " (ص ١٤٣).

وبنفس النسق السردي الذي يتحدث عن أقواس الزئبق، وغيم من الخضار، يتطرق النص لكثير من النباتات والحيوانات والكواكب، والتى يتم الجمع فيما بينها عبر علاقات وأسماء مشتركة يذوتها مسرود النص، ويجعل منها اسما واحدا، أو شخصية رمزية تتماهى أو تندمج وتنجذب نحو عالمها المتميز، والمستخصلة من حواشى كتاب

"التأسيس الكبير" في بابه المتعلق بالسحر الملغز، والذى يتخذ من أسماء النباتات أقنعة للتورية والاختباء، وهو ما تساعد عليه سوسيو – بنائية الرواية، فمن اللفت والباقلاء والباذنجان والخيار، والكرفس والكرات والفطر والقنبيط والجرجير إلى "شعر الجن" المسمى "لحية الحمار" و"البقلة الحمقاء" و"ورق الماميران الصينى" و"حشيشة العقرب" و"حشيشة الكلب" و"خصى الثعلب" الطرى الذي يوجد به وشم عطارد، و"كزبرة البئر" و"مسواك القرود" والذى تبيض عليه "طيور السلوى" والطحلب المسمى "عدس الماء" و، "أقلام الذئب الخضراء"، و"ورد الحمار" و"بقلة عائشة" التي هي "الجرجير" ثم "حبق الماء" و"لسان الثور" والذى لم يفهم السارد الحكمة في حشره بزهره الأزرق، وهو المفطوم على ترجمة مزاج زحل للحدائق، و"تفاح الأرض" الذي هو "صورة البابونج" ونبات "نسيان الرعد" والذى تهبه الأفلاك نسغه، وكذلك الأجرام الرطبة واليابسة، والنبات الذي أوحى له أن يبتدع خيالا في باطنه، فتأتى له: "قياس النسب المحتجبة بين أقمار كوكب المشترى التسعة، واستخراج الحصص الزمانية من علم الكرات، بتبديل الانحراف الدهري، وذلك من الأمور التي لاتتجلى سوى للنسيان، فسموه "نسيان الرعد"، ثم تولته مقادير الأسماء فاستقرت به على واحد تعرفه العامة "البنج" أي ذلك المخدر المصطفى لجعل الألم سباحة في العرفان الاقصى، حيث المشمولات الأنثوية بترف الله تتوازى في الأقواس التي هي محنة الهندسة: "ينمو نبات البنج بين الزروع، وفوق الخرائب، هكذا يصنف كوجود، وإذ شممته في راحتى اكتملت بى دورة اليقظة بين النبات المرتفع

هرما مبعثر الأضلاع، في الغرفة، فجلست على الأرض ممسكا بالألم بين أناملى كعين زجاجية " (ص ١٤٥).

ومن منظور سوسيو - لساني، لهجي، فإن البيئة العربية والمغربية غنية بأسماء النباتات التي تنسب إلى حيوانات أو إلى كواكب، إما للتشابهات الممكنة والمتصورة، بين هذه النباتات وما يجمعها من أوصاف بكائنات معينة، أو للاعتقادات الخرافية التي يسقطها الإنسان على ذاته ومحيطه، ويسبغها على العالم عبر هذه التسميات، وفى هذا يمكن أن نذكر بعضها: (صداق الجمل، أذن الحلوف، كف السبع، كراع الدجاجة، بيض الغول، سيف الذيب، نوارة الشمس (عباد الشمس)، حميضة القويع، عنب الذيب، قرون الغزال، شتات الذيب...).

وهى الأسماء التي ترد في سياق ما يضج به النص من حيوانات وحشرات مثل: العقرب، الماعز، الجراد، الدجاج، صرار الليل، الخنزير، الخروف، السنونو، وحيد القرن، الأرضة، الذئب، الجاموس، البومة، الأرنب، الفئران، الأفاعي، البوا، البق، البعوض، الضفادع، النمل، الزيزان، الثعبان، الحمار... الخ

وما يتضمنه أيضا، من نباتات مشبعة بالأحاسيس الإنسانية والنفسية، وتمويهات روائية فضائية وسردية ولغوية ودلالية، مثل: النخيل، السرو، الصنوبر، اليقطين، البطاطا، فواكه، أعشاب، أشجار، الشعير، الموز، الزيتون، العنب، التفاح، الكرفس، الرمان، الميموزا...الخ

وإذا عدنا إلى النص القرآني، فإننا نجد الكثير من الآيات

القرآنية التي تذكر حيوانات وحشرات، ونباتات، وكواكب ونجوم، في معان مختلفة، بل إن بعض الآيات سميت بها مثل (النمل،والنحل.).

وقد جاء في سورة النحل: (والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون[٥] ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون[٦] وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس إن ربكم لرءوف رحيم[٧] والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لاتعلمون[٨])[٧].

ويقول تعالى: (وإن لكم في الأنعام لعبرة نسقيكم مما في بطونه من بين فرث ودم لبنا خالصا سائغا للشاربين[٦٦] ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سكرا ورزقا حسنا، إن في ذلك لآية لقوم يعقلون[٦٧] وأوحى ربك إلى النحل أن اتخذى من الجبال بيوتا ومن الشجر ومما يعرشون[٦٨] ثم كلى من كل الثمرات فاسلكى سبل ربك ذللا[٦٩])[٨].

(والله جعل لكم من بيوتكم سكنا وجعل لكم من جلود الأنعام بيوتا تستخفونها يوم ظعنكم ويوم إقامتكم ومن أصوافها وأوبارها وأشعارها أثاثا ومتاعا إلى حين[٨٠])[٩].

ونقرأ في سورة القصص :(فلما أتاها نودى من شاطيء الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة[٣٠])[١٠].

وفى سورة العنكبوت :(مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون[٤١])[١١].

وفى سورة النحل، أيضا: (إنما حرم عليكم الميتة والدم ولحم

الخنزير وما أهل لغير الله به، فمن اضطر غير با غ ولا عاد فإن الله غفور رحيم[١١٥])[١٢]، وأمثلة الآيات القرآنية كثيرة، والتى تشكل خلفية ثقافية وسردية وجمالية وبلاغية في الثقافة العربية والاسلامية، وذهنيتها المشكلة من المقدس، والتى تؤطر الكثير من الأفعال والتصورات والعلائق.

فهذه الحيوانات والنباتات، هي جزء من وجود أعم، لكنها تدرج في مواقف عديدة، لتكريس دلالات مقدسة، مثل: الشجرة، فهى فضاء لبيعة الرسول (وهى التي تصاحب مريم في آلام المخاض والوضع في اتصال مباشر مع الله، وهي التي تواجد بمحاذاتها النبى موسى ليرى الله فتهتز عصاه يقول تعالى: (فلما رآها تهتز كأنها جان، ولى مدبرا، ولم يُعَقِّبْ يا موسى أقبل ولا تخف إنك من الآمنين[٣١])[١٣].

وهى ذات طبيعة عجيبة وتتجاوز الإدراك البشري: مثل تحول العصا إلى أفعى، وخلود الكلب مع أصحابه لنوم دهرى ثم الاستيقاظ فيما بعد (أهل الكهف) أو وظيفة تمويهية، في حالة النبى يوسف حين رمى به إخوته في البئر، وادعوا أن الذئب أكله، أو وظيفة تحريمية ، أو وظيفة تسخيرية، أو تشبيهية مثلما ينطبق على الحمار.

إذن، فإن جذور توظيف "الحيوانات" و"النباتا " والكواكب "لا يعود للكتابات السردية الحديثة، ذلك أن إلمام النصوص المقدسة (القرآن الكريم) ثم فيما بعد التراث السردي العربي، وقبل ذلك الشعر الجاهلى بهذه الكائنات يعبر عن فاعليتها النصية في ضخ دينامية النص لسانيا ودلاليا ورمزيا واستعاريا.

يقول السارد في الرواية :" هكذا غدا الصوت مراتب في تشخيص إشاراته، ليخرج بألفاظه التي استحدثها في محاكاة يأسه الصامت في العراء المهيب، من العزلة الأزلية التي هي خصيصة من خصائص الكينونة (كما يقول الموت بجلاء وبجلاء المعمارى الناظر إلى خرائط) شهيدا حيا باستعاراته التي تجعل المأساة وساطته بين الله وبين القيامة المشرقة على عزلته الثانية" (ص٢٦).

ويقول: " صوت الإنسان كان عزلته في المشهد الجاثم بين جراء الأساطير كل صوت كان عزلة، فأوحى إليه، بلسان الدم الكاهن الذي فيه، أن يفنن الصوت المطلق، أن يأسره ويجففه ويملحه مثل: انبعاث معرفته الأولى في تخزين الطعام " (ص ٢٦).

وهكذا، إلى جانب شجرة الخروب. فكل الأشجار والنباتات تأخذ نصيبها من الحكى واختلاف الدلالة في " عبور البشروش " كرواية تطرح استراتيجيات سردية عديدة ومتشابكة، من بين ما تعتمد عليه، هذه الكائنات الحيوانية أو النباتية، وكل ما يأتى من خطوات وآليات الاستتباع الحكائي.

ولا تستقر هذه الكائنات، في الرواية على حال، ويكشف السارد من خلالها، عن أقصى حالات الشعور الإنساني، حينما يتحدث، مثلا، عن شهوة شجرة الصنوبر العابس، يقول :" وقد انتقلت من النزل إلى مجمع دائرى من المنازل ذات القرميد، التي تتوسطها حديقة عذراء على مقاس الشهوة العذراء لشجر الصنوبر العابس، حديثة من أزاهير شتى، شاحبة، في ظل السنين الضارى المنسكب من علياء الأغصان المسطرة ككلام الأيقونات الارتوذركسية " (ص١٧).

أو تتخذ الحيوانات والنباتات طابعا أسطوريا، يقول: " وضع التخطيط ارستودولوس، ونفذ المعمار كوستانياكي، وأشرفت على الحديقة كيكا التي لها أصابع من ذهب، والمحفورة بحشد من مقصات ذهبية، تشير إليها، وتومئ، فتنطلق تلك المقصات طائرة كرسول منيرفا المجسد في بومة الله، فلا يخرج العشب، أو الشجر، من عملها الخاطف إلا ناطقا " (ص٢٦).

أو تعبر هذه النباتات عن فضاءات النص وتحركات شخوصه: "لزمنى جهد، كى ألجم البابونين، يشدر رسنيهما وبالصياح معا، حتى اجتزنا ممر النخيل والسرو، فإذا مخرج الحديقة الجنوبى الواسع مقفل، يسده جواد هائل من النحاس، ذو عرف إغريقى مقصوص، وملء هيكله نوافذ ضيقة، متوازية على طوله كنوافذ قطار بأربع طبقات، تتأجج في صفيه العلويين نيران من ذهب، لا دخان لها، فيما يدخل الحمام الصفين السفليين من النوافذ، دون فزع قط، في حركة عادية كأنه في برج آمن من أبراج الطين أو جحور القرميد الكثيرة بين المنازل " (ص١١١).

ففضاء ممر النخيل والسرو، هنا، هو الذي يقود إلى فضاءات النص وانفراجاته أو انغلاقاته (مخرج الحديقة الجنوبى الواسع والمقفل) وانسداده، وهيكل النوافذ الضيقة والمتوازية كنوافذ قطار بأربع طبقات، والصفين السفليين من النوافذ، والعلويين، وأبراج الطين أو جحور القرميد بين المنازل.

أي، إن فضاءات النص المتقاطبة وفق تعارضات ثنائية أو متعددة، يتجاذبها الانغلاق والانفتاح الضيق والتوسع المادى والرمزي.

وقد تتكرر دلالات محددة عند أنواع مختلفة من الأشجار أو النباتات، وهكذا يمكن ملاحظة تلك المزاوجة بين شجرة الخروب الضخمة، وشجر الزيتون، في مقاومة الآلة الزاحفة التي تحارب كل أشكال الحياة من أرض وطبيعة، ونبات وطيور وحيوانات.

وقد تكون لهذه النباتات في علاقاتها بالكائنات الموازية، وظائف تسخيرية قابلة للتداول والاستعمال وفق عوالم الرواية :" عينان متوسلتان في وجه مستدير يبعث رهبة خفيفة في القلب، كأنما ينقصه شيء ما ليكون حيوانيا، جلد مدبوغ بالغار وقشور الرمان، نعم، في جلده تألق الغار وقشر الرمان الذي في جلود حوانيت الدباغين، ولا وبر عليه يبدو رخصا أملس، أضلاعه أضلاع طفل وليد، أصابعه المرئية فوق الريش لاتنتهى بمخالب، بل بأظفار مستديرة قصيرة " (ص ١٣٦).

وهذا الاستعمال يختلف حسب حالات النص وتمثلاته، وقد تكون هذه النباتات أدوات حمالة للكتابة بموادها المزوجة: " أما الكتابة فقد جرى تحبيرها بمزيج من رماد نبتة السلجم والإثمد، وجعلت في السطور دائرية في المتن والحواشى مبثوثة أفقيا على يمين المتن وشماله، وفيه رسوم لقناطر تستند أصولها على رؤوس طيور، وزوايا مجسمة مقعرة، وزوايا منعدمة، كلها بحبر أحمر يرجح أنه من دم الضب الشحيح، الثخين رفد بعصارة الكرفس المغلى على حطب من نخل القنب" (ص ٧٢).

وهى كتابة روائية تتحدث عن تعارضات العالم وانفصاماته.

وبالمعنى الذي صاغه هيجل فإن القيم تتعارض فيما بينها وهذا

ما أخذ به النقد القديم والحديث مثل: باختين، وجاكبسون، ولوتمان، وهامون[١٤]، وكل الشروخ والتمزقات التي تظهر في نظام العلائق والأشياء، وفى ذات الوقت فإن شخوص الرواية كانت إنسانية أو حيوانية، أو نباتية، ووقائع الرواية، وتفاصيل الوصف، تعيش حالات Etatsتوتر مستمرة وتنطع، وتخف واستدماج دائم، وقد تمارس تحايلات سردية عبر تبادل المواقع والأدوار، وتكسير الكثير من المسلمات بقدر عال من التعبيرات المجازية، واستعارات التضليل والتمويه، فالأشياء ومخلوقات النص الحيوانية والنباتية والإنسانية تتبنى ما يعارضها وتفصح عن ذاتها عبر نقائضها وذخائرها المتنافرة ودلالاتها الكثيفة والزاحفة.

وهى تحولات تطال ماهية الإنسان في الرواية وتصوراتها، وأيضا الكائنات الموازية حتى إن الرواية لا تضع الفرق بين كائناتها، إلا من حيث الدرجة أو المرتبة، وليس من حيث النوع، وهو تصور يمكن أن نجد له أفكارا مشابهة في العلوم الإنسانية.

ويمكن أن نقول مع نيتشه[١٥]، فى حديثه عن الإنسان، إن كائنات الرواية مسكونة، في ماهيتها بكينونة لاتاريخية تتمثل في قوة لاشخصية للرغبة والنوازع الحيوية، وتختزل كل الاستدماجات على مستوى الحلم واليوتوبيا، إلى قوة مرموزية، دافعها الرغبة، أو الصراع، أو التواصل، أو التقمص، وهي مثيرات وخطابات ورموز غير مألوفة، ومعان غير مسبوقة، بعد أن افتقد العالم سحره، حسب تعبير ماكس فيبر.

فالرواية لاتتوقف عن تجسيد كل الصيغ الأدبية التي لاتكتفى

بأسلوب محدد، وإنما تتوق إلى توفير وجهات نظر ذات نفوذ قوي، وتحقيق الوظائف الفنية بواسطة المعايير المزدوجة، والزمن الضاغط والمتصاعد من حيث الإيقاع، والانتقال المفاجئ، تستمد فيه عوالم النص نسقيتها من كياناتها وانقسامها على دينامية التعارض والتناقض.

فهل يمكن القول، إن " متاهات " الرواية عائدة إلى غياب المعنى، وإلى سيادة الفراغ والهشاشة والتفاهة حسب مفهوم هيدغر، واستكشاف التاريخ المخفي.

أى إن الرواية لها أهمية خاصة، من حيث محاوراتها الداخلية، وعدة هذا الجدل الروائي الصاخب بسبب ما يتضمنه من تنافرات وتقويمات وتبادل الإحساس لوجود الآخر يتعلق الأمر بأدبية الغير ولسانيته وردود أفعال الشخصيات الروائية المغايرة، وهي محاورات متلونة تتم مع أكثر من شخص، ومخلوقات نصية غير متطابقة، وشديدة التوتر حتى وإن كانت محصورة على كائن واحد، كما رأينا نباتات أو حيوانات أو انسان، حيث يمكن استنباط ذلك النسيج الخفى لتوتر الكلمات المجبرة على التغيير والانقلاب على ذاتها إن اقتضت بنيات الرواية ذلك.

هوامش الباب الرابع: الفصل الثاني

1) KRYSINSKI : Carrefours de signes. (op. cit)

2) SIMON (Claude) : " Un homme traversé par le travail "? la nouvelle critique n° 105? 1977? p.209

3) GENETTE (G) : Figures III? coll. Poétique? Ed. 1972

٤) (يشير إلى الخطاب المحول) وهو ما وقف عنده نقاد آخرون - كما رأينا- مثل تودوروف، وكريماص .

٥)ابن منظور (المصدر السابق) (٤/خ) ص٥٠.

6) REUWZ (Jacqueline Autier) : " Hétérogéneité (s) Enonciative (s) " langages 84? 1973 Larouse P. 102

٧) سورة النحل: الآيات (٥-٦-٧-٨).

٨) سورة النحل: الآيات (٦٦-٦٧-٦٨-٦٩).

٩) سورة النحل الآية ٨٠.

١٠) سورة القصص الآية ٣٠.

١١) سورة العنكبوت الآية ٤١.

١٢) سورة النحل الآية ١١٥.

١٣) سورة القصص الآية ٣١.

14) BAKHTINE (M) : le principe dialogique? seuil? paris 1981

HAMAN (Ph) : Texte et idéologie? puf? paris 1984? p. 19

LOTMAN (youri) : la structure du texte artistique Ed. Gallimard paris 1973

15) NIETZSCHE (F) : La volonté de puissance. Trad. Genevieve Bianquis? paris? gallimard N.R.F 1969

فى نظر نيتشه لا تنفصل أنماط الوجود عن إرادة القوة الموجودة في الحياة.

الفصل الثالث

الغواية الكلية

يتحدث ابن خلدون عن ما يسميه ب " صناعة النجوم "، وكما يقول فإن " هذه الصناعة يزعم أصحابها أنهم يعرفون بها الكائنات في عالم العناصر قبل حدوثها من قبل معرفة قوى الكواكب وتأثيرها في المولدات العنصرية مفردة ومجتمعة فتكون بذلك أوضاع الأفلاك والكواكب دالة على ما سيحدث من نوع من أنواع الكائنات الكلية والشخصية "(١).

وهكذا يشير إلى التجربة، والمرات المتعددة المتكررة، لمعرفة أدوار الكواكب، وما يحتاج منها إلى آماد وأحقاب متطاولة، والى رأى بطليموس ومن تبعه من المتاخرين الذين يرون في حركة هذه الكواكب دلالة طبيعية، وتأثيرها على الكائنات، مثل: أثر الشمس "في تبدل الفصول وأمزجتها ونضج الثمار والزرع وغير ذلك وفعل القمر

في الرطوبات والماء وإنضاج المواد المتعفنة وفواكه القناء وسائر أفعاله "[٢].

وإذا كان ابن خلدون يشكك في هذه " الصناعة " حيث يصرح ب: " ضعف مداركها وفساد غايتها " فإن هذا الاهتمام فيه تعريف بتصورات الإنسان وتفكره في العالم، وأيضا المفاهيم المستعملة، يقول :" إن القوى النجومية ليست هي الفاعل بجملتها بل هناك قوى أخرى فاعلة معها في الجزء المادى مثل: قوة التوليد للأب والنوع التي في النطفة وقوى الخاصة التي تميز بها صنف من النوع وغير ذلك فالقوى النجومية إذا حصل كمالها وحصل العالم فيها إنما هي فاعل واحد من جملة الأسباب الفاعلة للكائن ثم إنه يشترط مع العالم بقوى النجوم وتأثيراتها مزيد حدس وتخمين وحينئذ يحصل عنده الظن بوقوع الكائن والحدس والتخمين قوى للناظر في فكره وليس من علل الكائن ولا من أصول الصناعة فإذا فقد هذا الحدس والتخمين رجعت أدراجها عن الظن إلى الشك.."[٣].

مناسبة إدراج هذا القول ليس من أجل التحقق من "مصداقية" هذه الصناعة، فنحن أمام عالم روائى متخيل، ليس مطلوبا منه، أن يستجيب لمعايير منطقية ومقبولة، في تأسيس كيانه، لكن نرى من اللازم التوقف عند مرجعيات الرواية، المستثمرة خصوصا، وإن النص يبنى خرائطه اللغوية، عبر هذا التغلغل في العالم وكائناته وكواكبه، وكلياته الذاتية والجماعية، وتأثيراتها المتبادلة، وهذا ما جعلنا اعتماد الاستشهاد بايرادات ابن خلدون بهذا الخصوص، وهناك نصوص عربية كثيرة سارت على نفس المنحى، أي البحث في

عوالم الكواكب وأوضاعها وعناصر تأثيرها، وعلاقة الإنسان بها وكذا الطبيعة، وهي الأجواء الروائية التي نجد صدى لها فيما سبق، من تحليلاتنا الروائية، بتلك الاستدماجات والتماهيات بين عناصر الطبيعة ومخلوقاتها في الرواية.

فالسارد في الفصل الأول من الرواية " تصاميم المتاهة " يدخل في علاقة تناصية مع كتاب يبدو إنه قديم، من خلال الأوصاف المدرجة للكتاب من حروف، حبر وحجم والذى يبلغ ثلاثة وأربعين سنتيمترا طولا واثنين وعشرين عرضا وهو كتاب محفوظ في جيب حافظ من جلد الجاموس، وملفوف في حزام يحميه من الغبار والزمن والأرضة، وغلافه من لحاء الشربين، يقول عنه السارد: "بهتت الحروف وغارت في الفضاء الأصفر للأوراق، مما اضطرنى إلى تجبيرها من جديد بأناة كأناة مرممى التاريخ العالق بعظام الماموث، بيد أن الرسوم بقيت على ألقها الاحمر المشوب بغموض شاحب، في المخطوط المعروض على جدار بيتي، بحمالتين جلديتين ترفعان الجيب الجلدى الحافظ إلى مسمارين من الفولاذ" (ص ٧٢).

قبل أن يضيف :" هكذا أردت الكتاب جليا في محطة نظرى الأولى، على الجدار الخالى من أي رف أو رسم، أو طلاء متقشر كما هي حلل الجدران الأخرى، في منزلنا، شمال بلدة " عين ديوار" ذات الينابيع المظللة بامتدادات من جبل طوروس بسفحه التركى القابض على حزام طويل من حدود سورية التي تنتهى عند الأفق الغربى لدجلة " (ص ٧٢/٧٣).

وهو الكتاب المتضمن في الرواية كمسرود وكمحول تراثى

وحكائي يتخلل فصول الرواية وهو نوع من تفاعل للنصوص، بالمعنى الذي أشار إليه بعض الشكلانين[٤] مثل جاكبسون[٥] وايخنباوم[٦] وشكلوفسكي[٧] وهو ما نظر إليه باختين من زاوية الحوارية، وانتقال النصوص والخطابات، باجتياز شروط سيوسيو - لسانية وتعبيرية ونبرات غيرية، في عملية تتصادى فيها عناصرها كانت مختلفة أو متلائمة، وهو ما عبرت عنه كريستيفا[٨] بمفهوم مطور ويحمل اسما جديدا هو التناص[٩]، ويرى جيرار جينيت[١٠] أن كريستيفا كانت إلى حدود كتابها " ثورة اللغة الشعرية " دائمة الاستعمال لهذا المفهوم متكئة على أفكار ماركسية في صيغتها الألتوسيرية[١١]، ونفسية كما نحتها جاك لاكان[١٢]، علاوة على التحويلية، وهو ما سيكون له تأثير في علاقة النصوص ببعضها سابقة ولاحقة، باستخلاص قوانين نصية جديدة، مثل تعضيد الهامشي، والنظرة إلى المقدس بشكل مغاير، وقتل بعض السلط الرمزية القاهرة.

وقد جعل جيرارجينيت[١٣] من التناص خمسة مستويات نصية وهي ما يسميها ب " المتعاليات النصية " يرتبها وفق نظام خاص، حيث يتجرد النص من ذاته وزمنه ومن جنسه، ويستقرئ نصا آخر مثل الرواية، ليجدد حياته،بالمحاورة عبر مهادنته، وعقد قران سلام، أو بالاصطدام معه ومهاجمته.

والكتاب المنصوص عليه في " عبورالبشروش " والمشتت بين ثنايا الرواية، تقدر مشيئته وحياته بما يجرى في الرواية، فهو نص متفرع عن آثار ونصوص قديمة، وهي العملية الشبيهة، كما يقول جيرارجينيت، بالنصوص المكتوبة على صحيفة من جلد، التي قد

تخضع للمحو وكتابة نصوص جديدة على أنقاض كتابة سابقة، حيث لا يستطيع النص الجديد طمسها بصفة نهائية، والنص المتفرع Hy-pértexte يقصد به عادة، مجموعة من النصوص التي تظهر في فضاء واحد للكتابة لكنها مرتبطة بأزمنة وفضاءات مختلفة، كما نرى في " عبور البشروش " فالكتاب المتحدث عنه هو " التأسيس الكبير: " أبو المعضل أويس الماردينى " هو اسمه كاملا في حواشى الكتاب وفى توطئته، فيما اكتفى بوضع عنوان الكتاب على الغلاف الخشن بطريقة الضغط: " التأسيس الكبير " وحبر عنوانه الفرعى من تحت الكلمتين الكبيرتين في سطرين :" الأجرام والمراتب: أخبار الظل في النحو المنسي، والمشافهات المدونة من فقه المعمارية " (ص٧٥).

وهو الكتاب الذي يدفعنا إلى الحديث عن شخصية إمام المسجد " عمر بالو " ومعرفة بعض المعلومات حوله، وثقافته الدينية، فهو شاب في العقد الثالث من عمره، ورث الإمامة من أبيه الذي ورثها بدوره من جده، وحفظ القرآن، كما يقول السارد، غيبا ودون كتابة أو قراءة، مع حفظ خطبتين يتيمتين سمعهما عن أبيه عشرين مرة، يخلط فيها مزيجا لغويا يجمع بين العربية والتركية والكردية والفارسية.

– "كان يقرأ خطبتيه، كل جمعة، مغمض العينين حتى لا تشرد ذاكرته إذا شردت عيناه لأمر ما، يبقيهما في المحراب المغلق على صوت أعماقه، يبقى عينيه بعيدتين عن متاهة الرؤية المدوخة في قسمات النفر القليل، الجالسين على زرابيات خاشعة لها رائحة الحميض النهرى منذ حطت أساسات المسجد الرقيقة على نهر قرب النبع، ليصير الوضوء في مائه أقل مشقة مما كان عليه في عهد أبيه،

الذي رفض نقل المسجد اللبنى المستطيل من المنبت الخفيض لسفح الجبل إلى وسط البلدة، أو جوارها الشرقى، حيث النبع " بعد الشقة أجر للمؤمن، عناؤه أجر " كان يردد أبوه كلمات أبيه، أي جد "عمر" (ص٧٣). إلا أن الشاب (إمام المسجد)، سيخالف موقف أبيه وجده، باستصدار فتوى تقضى بنقل المسجد ليسهل ارتياده من طرف الشيوخ في البرد، وهو المسجد الذي أنجز في ظرف شهر واحد، حيث: " طلى بدهان أخضر من الداخل والخارج، عدا المحراب الذي اصطفى له اللون الازرق الفاتر، وزود بمنبر خشبى ينتهى في قمته إلى كرسى من الزان حفرت على مسنديه آية الكرسي، وزين لوح ظهره بسيفين بينهما اسم الله ولقب الجلالة" (ص٧٣). وفى علاقة بالإمام الشاب كرمز ديني، وفضاء المسجد المقدس يتم استحضار هذا المخطوط، الذي ارتاب إمام المسجد في أمره، حيث كان مركونا إلى تجويف طينى في جدار، وقد نقل مع أثاث المسجد القديم من حصير وزرابيات، وسجاد، والمصاحف، وكان الكتاب " التأسيس الكبير " الأكثر ضخامة، وحين أدرك "عمر بالو " أنه ليس مصحفا، أو من كتب الحديث، عزل كتاب " التأسيس الكبير " ووضعه تحت سلة التمر الكبيرة، قبل أن يسلمه الإمام إلى السارد المولوع بكتب التاريخ، والفيزياء اللامحدودة، وهنا يحضر أيضا ذكر الأصفهاني، والذى يعتبره موزعا للأصوات عن طريق الوصف بحيث، إن النص يحرص على توارد الأفكار والكتب والفضاءات والمزاوجة بين مختلف الأنماط الاجتماعية والثقافية والفكرية التى ترتبط بعالم الرواية، وتتمأسس بواسطة عبر اللسانى Le translinguis-

tique، كما يفهمه باختين الذي يتجاوز بنية اللغة إلى ما يشمل التبليغ والتداول[١٤].

والواضح، إن العديد من النصوص التراثية والعلمية والمتخيلة في كتب السير والأخبار والأدب والتراث السردي والتاريخ والأسطورة، والتراث الشفاهي، تسد جزءا من مكونات الخطاب الروائي كما يتجلى في رواية " عبور البشروش " حيث تلتجئ إلى كتاب مفترض التأسيس الكبير " أبو المعضل أويس الماردينى " مع الإشارة إلى كتب الدين والحديث والفقه والقرآن الكريم، وإلى نمط من الكتابة العربية القديمة مثل كتاب الأغانى للقاضى "أبو الفرج الأصفهاني"، الذي جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم وأنسابهم وأيامهم ودولهم، وعلى منواله يمكن أن نشير إلى مقدمة ابن خلدون، أو كتاب النوادر لأبى على القالى البغدادي، الذي يتحدث عن الأنساب الشهيرة، والأخبار العامة، والأشعار، وأساليب الشعر وأغراضه،.

يقول السارد عن الكتاب: " التأسيس الكبير " موضوع السرد الروائي: و" كان الكثيرون من مئمى المسجد يتداولونه، منذ عهد جد " عمر "، وإذ يقلبون أوراقه على اعتقاد من أنه مصحف يردونه، من ثم، متحيرين من فحواه الغامض، وخطوطه المدورة على رسوم ظنوها من رسوم الحجاب أو نحوه من ما يتخذه المتطيرون تعاويذ ورقى. لكنهم لم يسألوا: أنفسهم فيه، وبخاصة أن كتبا كذاك كانت تحفل بها التكيات، والأرفف الجانبية في منابر مساجد أخرى تؤخذ عنها الرسوم الملغزة للشفاء، ورد الحسد، ودرء السوء والاستعانة بسهر الخير وخلائقه الخفيين، المنجدين، على روح المرء الطاهرة

مخاضة الإغواء، وقد تنبه إليه الإمام "عمر"، بتبليغ من دارس قرأ القرآن في " أورفة " بتركيا، قبل نزوله بأنحاء "عين ديوار " (ص٧٤).

وهو الكتاب الذي قد يشير إلى اعتقادات كثيرة في بنية سوسيو -لسانية يتداخل فيها الواقع " باللاواقع والسحر وربط مصير الإنسان بنظام الكواكب، وهي اعتقادات قديمة يونانية وعربية، راسخة في كل البيئات والمجتمعات، مثلما تناوله ابن خلدون وغيره من القدامى، وكتاب " التأسيس الكبير " يقف في الوجه المناقض للكتاب المقدس أي القرآن، فوجوده إلى جانب مؤلفات أخرى ذات سيميائية وعلامات خاصة من رسوم ملغزة للشفاء أو محاربة الحسد، ودفع السوء، يبدو نشازا، وهذا يظهر في تساؤل وتعليق الشخصية الدينية "الدارس الشيخ " وهو يتحاور مع شخصية الإمام "عمر بالو" ذات الثقافة الدينية السطحية، حيث يستغرب "الدارس الشيخ" كون هؤلاء الناس بفضاء " عين ديوار " يحفظون كتاب "التأسيس الكبير" الذي هو من علوم الإنس،مع كتاب الله المقدس بالمكان المقدس (المسجد).

مما أدى إلى تساؤل عمر عن صنف هذا الكتاب، بعد أن كان يظنه مصحفا، أو كتابا من كتب الحديث، وهنا يبرز عنصر التخفية السردي، وانجلاء وانكشاف وهم "القراءة" و"وهم الإمامة" حيث سينتبه "الدارس الشيخ"، إلى جهل الإمام، بالقراءة، وتغاضى عن الإدلاء بمعرفته لذلك، وأكد أن كتاب "التأسيس الكبير" يعتبر من كتب الحجاب، أي "صناعة السحر" و"تحديد المصائر"، وبالتالى فإن مجاورته لكتاب الله غير طبيعية وغير لائقة.

هذا التجاور بين كتاب "التأسيس الكبير"، وكتاب الله، يولد الاصطدام بين ثقافتين ومفهومين مختلفين للعالم، من حيث المرتبة والمضمون، ويحدث ارتطاما قويا من داخل نفس المرجعية الدينية من خلال ما يرمز إليه الإمام " عمر بالو " ذو الثقافة الدينية المحدودة رغم مكانته الدينية، و"الدارس الشيخ"، الذي نبه إلى حقيقة الكتاب.

وهو تجاور غير متآلف وارتطامي، لكنه يجعل من النص عملا متميزا بأصنافه العامة، ومتعالياته، من أنوا ع الخطاب ووسائل التعبير، وأجناس أدبية، وهو ما يطلق عليه جيرار جينيت " النصية المساوقة"، أو الماوراء نصية La transtexualité أو التعالى النصى للنص La transcendance textuelle du texte، وهو الموضوع الذي يعرفه بأنه كل مايجعل النص له علاقة ظاهرة أو مضمرة مع نصوص أخرى، ويحصر جينيت[١٥] هذه العلاقات في خمسة أنوا ع من المتعاليات النصية وهي :

– التناص Intertextualité
– النص الموازى Paratexte
– التعالى النصى : Transcendance textuelle النصية الواصفة Métatextualité
– النصية المتفرعة Hypertextualité
– النصية الجامعة l'Architextualité

يقول السارد: "كل خبر آخر سقط في سردي: لقد وصلنى الكتاب على حال كأنه لم يمس، وأدهشنى أكثر أنه مخطوط أصل بأحباره التي أكاد أشمها، برغم الجفاف الذي قلب الزمن بيده الخفية أوراقه

المتسعة فضاءات على الرسوم، والتطور والدوائر على مراكز ممهوة بختم صغير بيضاوى الشكل، يتوسطه اسم مؤلفه "الماردينى"، وإلى جانبه رقم الصفحة باللاتينية (ص٧٥).

ثم يضيف :" قلبت صفحاته سريعا حين مده أبى إلي، سررت به كمخطوط أولا، فأركنته ركنا بين كتب التاريخ المجلدة بقماش ثخين، في رف محفور، عرضا، في الحائط نفسه، لكنني، حين عدت إليه بعد أيام، أتمعن فيه، ممتحنا قيمة خبره وشأو معانيه فيَّ فمست الحمى الخفية يقظة قلبى " (ص٧٥).

أى إن الرواية تتضمن حضورا مكثفا لعديد من النصوص بشكل متزامن، عن طريق الاستحضار المتواتر، واقتلاعها من أصولها ومرجعياتها الثقافية والدينية، وأزمنتها المقدسة والمدنسة، سواء تعلق الأمر بالكتاب المفترض في الرواية ومؤلفه كذلك: " التأسيس الكبير" أو أصناف ثقافات " دخيلة " لاتينية أو يهودية، أم أصناف المخطوطات والكتب والآثار، أم الحضور الفعلى لنصوص قديمة في الرواية، كما كان سائدا في الكتابات القديمة عن طريق الاستشهاد والتحرى في الوثائق وموروثات الأحاديث والسير. وهو ما يلمح إليه النقاد القدامى ب " السرقة الأدبية " حيث إن الكثير من الكتابات والأشعار القديمة، هي لأشخاص مغمورين، نسبت لأسماء معروفة، أو الانتحال، كما جرى مع خلف الأحمر.

وهذه العلاقات بين مجموع الملفوظات، قد تكون مبطنة، أو صريحة بين أعمال سردية وتخييلية سابقة، وهي الآلية، التي توجه ملفوظات "عبور البشروش"، وهذا ما يسميه ريفاتير[١٦] الأثر التناصي.

ولعل أهمية هذا التناص في "عبور البشروش" تكمن في العلاقات الحوارية، حسب مفهوم باختين[١٧]، بين التعبيرات الأدبية والنصوص والأزمنة، والثقافات، والمستوعبة بطريقة اصطدامية، وعبر تنظيم الأصوات، وقرن مختلف التركيبات ذات دلالات مع بعضها البعض، في شكل حوارات متصورة ومتخيلة، وتشخيصية للاستدلالات والانتظارات النصية المستبطنة، حيث يجرى تطوير مبدأ التعارض وتنوع هذه النصوص، حتى وإن كانت مشتركة في القدم، وفى قراءتها وفهمها (كما حصل من تباين بين "الإمام عمر" و"الشيخ الدارس"). وأحيانا يدمج النص عمليتى التعايش والصراع بين الآثار، في ساحة تعبيرية واحدة.

بل وداخل ملفوظات الرواية يقع التنصيص على ما يسميه جيرار جينيت، بالنص الموازى Paratexte، والمقصود ليس عنوان وفصول الرواية ككل (عبور البشروش)، سواء كانت عناوين فرعية /خارجية أم داخلية، ومسودات، وتصاميم، والتى يمكن أن تنتقل كنص مواز، وإنما حضور النص أو الكتاب داخل الرواية بكل مقوماته النصية الموازية، من العنوان الرئيس: "التأسيس الكبير" إلى اسم مؤلفه "أبو المعضل أويس الماردينى"، مع الإشارة إلى حواشى الكتاب، وعناوينه الفرعية وتذييلاته وإشاراته ورسومه ومخطوطاته الذاتية والغيرية، وتنبيهاته، وديباجاته حيث كتب تحت عنوانه الأصلى "التأسيس الكبير"، عنوان فرعى في سطرين :"الأجرام والمراتب: أخبار الظل في النحو المنسي، والمشافهات المدونة من فقه المعمارية".

كما يذكر السارد أبواب الكتاب وأبحاثه وقسميه تبعا لمذهبه

الأول: "كيف تبنى مدينة في فاصل بين البصر والصوت؟".

والقسم الثانى: المذكور معنون ب " القبر، فراغ المستقيم والبناء فيه: "حيث أفرد لبحثه الأول سبع صفحات، في حين بلغ البحث الثانى مائتين من الصفحات. وفى عنوان آخر مثير " القوس محنة الهندسة "، ينقل لنا السارد قائلا :" كان في مفتتح التدوير في السطر الأول منه فخ على شكل ثلاث كلمات: " القوس محنة الهندسة " وقد تكررت الجملة، دوائر دوائر حتى المركز، واقتضى منى اللحاق بها أن أدور الكتاب بين يدى (فهو هكذا يقرأ بسبب السطور الدائرية فيه) حتى رعشت عيناي، واقتنص فضولي، فانجذبت سريرتى إلى سريرة الختم البيضى " (ص٧٦).

وهى "المحنة" التي تقود السارد إلى التساؤل والتعليق وتفسير هذا المقول: " القوس محنة الهندسة " وفهم علاقة "المحنة " المنسوبة إلى أساساتها، ما دام أن النص يتجنب ذكر نوع هذه العلاقة. وكما هو الشأن لمنحوتات النص التي تحولت إلى مخلوقات، فإن الدوائر التي هي أساس القوس، والزوايا وكل الانعطافات الموازية من فضاءات متناظرة، وخطوط مستقيمة ومتقاطعة أو متوازية كما يعكسها السارد، تظهر في صور متحركة ومتيقظة، فهى أي الدوائر:" – كلها مجتمعة - عقل الهندسة وعيناها الرائيتان، فأية محنة يمكن أن ننسبها إلى أساس من أساساتها ؟ وسعيى إلى فهم مراد " الماردينى " قادنى من ثم، إلى مصير مثخن بثلوج موسكو، بحثا عن علوم الزوايا القوسية، علنى أجد نذير الرجل المذعور الذي رمانى بمخطوطه من فراغ ما " (ص٧٦).

هذا الكتاب محور السرد، يحمل أيضا، في طياته تداعيات نصوص متفرعة، وخصائص روائية وسردية تتحكم فيها صيغتين سرديتين :

– عرض وتلخيص أفكار الكتاب (التأسيس الكبير) .

– الرواية (أخذا عن مؤلف الكتاب "الماردينى" والاستشهاد بأفكاره).

وتتلون الصيغتان الأساسيتان في تسريد النصوص والكتب المفترضة الواردة في هذه الملفوظات، الغريبة في أسمائها وتكويناتها وعلائقها، مثل " أهوال الفجر " و" شمل العطارين "، وتكثيف إحالات النص من أقواس ومدن وعمارات، وأمكنة، وذاكرات، وجسور، وحيوانات واقتباسات وفلك و"كيمياء الصنعة "، والوساوس، والقبر، والزوايا المضلعة، والبروج، والمجرات، ومتصوفة، وعلامات تاريخية مثل: مدينة سبأ، وشخصية الإسكندر المقدوني،.

يقول السارد :"بحث المدينة، في "التأسيس الكبير" بسيط، مسند إلى تصنيف من الحكم الخشنة، والأشعار، وخبالات مما يدونها طلاب الطرائف في تآليفهم.

الناس قرائن وشفعاء، وأول ركن في بناء المدينة أن يحسن المرء تصنيف نفسه إلى أصلين: الحيلة والأمل، ففى الحيلة، كما يقول الماردينى، نجاة الفكر، وفى الأمل العمران، والإنسان منجذب بينهما بتوازن العنكبوت" (ص٧٦).

ومن فضاء المدينة الرمزى (تصنيف الإنسان إلى عاملين، الحيلة والأمل)، إلى تحويل كيميائى لهذا الفضاء الموروث عن الأجداد،

والمنسوب إلى أول جد خرق الماس اسمه "القيداح" والذى سلمه إلى "برذان الكامانى"، في فضاء (أصقاع بحيرة "وان") وإثقاب الياقوت، وهكذا تتحول لغة الملفوظ، إلى وصفات "سحرية" وكيميائية عجيبة فيها أخلاط من المعادن: (النحاس، الياقوت، الماس، الذهب)، وكذلك وسائل لعاب الذباب ونيمه على السكر، والذى يخلط أيضا بمقدار ضئيل من الماء، ويحرق في إنبيق على نار حتى يصير لزجا، مع إضافة دقيق من طحالب الصخر الأزرق، وهو العجين الذي يجرى تجفيفه عشرة أيام على سطح صفيح، ثم كشطه بعد ذلك " بخل السفرجل " وبواسطة وصفة هذا السائل المخلوط تستقب الماسة، أي إن التغيير السردي يتم وفق تحول كيميائى لغوي، فنحن لسنا أمام حكاية بأحداثها ووقائعها، ما يجرى هو استدعاء النص لمكونات تندمج في بعضها، قد تكون غير أدبية، لكنها تندمج بقوة كيمياء السرد وتحوله المفاجئ، في الانشطارات والاشتقاقات التخيلية السردية والتمثيلية والتحويلية للنص، حتى إنه يمكن أن يلتبس الأمر على المتلقي، هل المدينة فضاء أم فكرة، أم بعد لا نهائي، يقول السارد نقلا عن الماردينى: " مالا يجرى فيه علم كهذا لا يصير مدينة – يؤكد الماردينى في صفائحه، ويتطرف فيصف البناء على أقواس أنه متواليات اللانهاية، وصيرورة الظاهر خفيا، والمعلوم مجهولا، مما لايصلح لعمارة المدينة التي هي الظاهر كليا، غير المحجوب بجزء أو جرثومة في أساسه، مستندا إلى محاجات ل "الميناثى" لسرياني، في ترجمانه عن اللاتينية القديمة " أهوال الفجر؛ " كأن يقتبس عنه: " ساكنو القباب محجوبون بحجاب القول، تؤول العبارة بهم إلى فراغ

كالفلك، ويتيه البنيان في سرابه المتناظر، فتفسد أرومته ويتضعضع الأساس على قلق هو جرثومة القوس" (ص٧٧).

وضمن هذا القول، يناقش أو يعرض السارد مجادلات الملفوظات والكتب وأقوال ونقاشات مؤلفى هذه الكتب وتعليقاتهم وتحريفاتهم، والتحويرات أو التشوهات التي لحقت النصوص السابقة، نموذج ذلك محاجات " الميناثى " السرياني، في ترجمانه عن اللاتينية القديمة " أهوال الفجر " والذى لم يرد ذكره كمصدر، في تأليف الأقدمين والمحدثين، كما يخبر السادر، وهكذا يتأسف " الماردينى " عما مس الكتاب، ويتهم العامة بإتلاف الأصل، بعد نقله، في ثلاثة فضاءات (مدن) نيسابور، بدليس، عفرون، ثم بعد ذلك يستعرض أمثلة كثيرة من هذه التغييرات، حيث صارت الأبواب المعقودة على "الحماد" "الجماع" (أى النكاح) وأبواب "السكنى"، المجاهل.

وينقل السارد مأثورات "الماردينى" عن "أهوال الفجر" وهي على سبيل المثال "لا يصلح للسكنى إلا الظاهر"، وإن كان الماردينى "يقلب معادلة القول إلى أن "القوس باطن" لذلك لا يصلح للسكنى.

وهى آلية سردية مثل مشتل سردي كثيف، تتنوع تحويلاته، بل إن التحويل[١٨]، يمارس من تلقاء ذاته، فيما هو منخرط في أتون الحكي. ويستعرض أيضا هذه القولة: "القوس ثبات، يخالف المشيئة".

ويعمد النص إلى استلهام أدوات التعليق والتفسير وتفكيك مقول النص الأصلي، ومحاورات الماردينى، يقول السارد: " ففى زعمه أن التدوير في الهندسة، كمحاكاة للمكان، يفضى إلى عبث في استقصاء المركز بجهاته، وتعريفه بعد تعريف جهاته، فيما امتداد

النسق البنياني، مستقيما بلا معارج، هو فضل النشأة ويقينها: "يبدأ الخلق من الله جمادا، وينتهى إلى خلافه"، هكذا يسطر الماردينى حاشية في صحائفه" (ص٧٨).

ويربط في إطار هذه التحويلات، مؤلف الكتاب، فضاءاته بأكثر من متغير فهو تارة ذاكرة وتارة أخرى مدينة تاريخية وقديمة (سبأ) وجسر، وكل فضاء له تلاوينه الخاصة:

" المكان نساء، ذاكرته هي الأثير، وحده"، يقول " التأسيس الكبير " ويفيض في شرح أأأين تتطاول الأعمدة، وتستقيم الجدران، وتستنبت الحدائق في أجران الحجر الكبيرة: العمود ذاكرة الفضاء، الجدار ذاكرة الأفق، الحديقة ذاكرة التراب" (ص٧٨).

وعن سبأ يقول :

"فى سبأ أريد البناء بلا ذاكرة، كالنور بلا ذاكرة لانه غير موثوق، قام كل شيء على زجاج شفيف، الأعمدة، السقوف، الأساسات، الستر، المجالس، الطيلسانات، السرج، قنوات المياه في مجاريها بين حمامات بلقيس وساحات عامتها، كل شيء زجاج في سبأ (يقول الماردينى) والزجاج من وصفاء النور لا ذاكرة له، فذهبت سبأ ولفقت من حولها الأخبار، ثم صحفت فكان ما كان من نسب أخبار أرض "قونية " إلى ارض الصحراء العربية، وجمع المثال من نساء، "كريت" إلى المثال من نساء " عدن " فحفظت الحكايات على عاهنة رواتها يقول الماردينى: وانقلبت الأرض بمجنها" (ص٧٨).

وعن الجسور يحكى :

- " الثابت في الجسور هو مالا يقوم على شيء"، يقول " الآذرى " في رواية صاحب " التأسيس الكبير" الذي أخذ عنه مذهبه هذا، وخالطه بعلوم أجراها " أخماليذس " الفلكى في تصنيفه المعجب تحت اسم " السلوقيان " وهو برج في دائرة " الدب الأكبر " منجذب إليها وهارب منها، لذلك سمى على اسم الكلب السلوقى الصياد لا لنفسه بل لغيره، القوى في الركض لكن لا يهرب من مالكه حتى لو جوعه، لا عن وفاء كسائر أقرانه من كلاب الحاضرة والقرى، والضياع والدساكر، بل لفرق يغشاه إذا استوحد، حتى إن من أسمائه (بحسب الآذري، دون سند من المعاجم) الفاروقة؛ أي شديد الفزع " (ص٨٠).

ويقول كذلك :

- " يطلق على جسر "الماردينى" اسم الروم :"جسم الرومان" تهدم جنبه الشمالى فصار ضيقا في معبره، وقد أسند، على أيدى المحدثين، بقوسين من الحجر لا أراهما إلا زلزلا سطور "التأسيس الكبير" وروح صاحبه في ظلام ما من قبره غير المعروف" (ص٨١).

وتمزج هذه الفضاءات بين الأسطورى والمتخيل التاريخي، فسبأ مملكة مندثرة، لكنها حاضرة في المخيال، ومن خلالها تطل علينا شخصية " بلقيس "، لكن الروايات من منقل ومنقول عنه ومنقول إليه، تطالها أخبار وتحويرات وتلفيقات جديدة، وهي حضارات زاخرة بموروثاتها، وأسمائها مثل: سبأ، بلقيس، عدن، ذى القرنين، الإسكندر.

هذا مع الانتباه إلى عمليات متراكبة لبنيات النص وشخوصه وفضاءاته، من المدينة إلى الجسر والطبيعة، وهندسة التصاميم

والأعمدة والهياكل، والأحجار والحبال والأخشاب، والألواح وما يسميه السارد نقلا عن مؤلف كتاب " التأسيس الكبير " بموازنات من حساب " الخندق الآذرى " و" أخماليذس " الفلكي، تسافر بالرواية بشكل لا يجعلها تتعرف على ذاتها. فهذا المؤلف والمؤلف، مأخوذ من كتابات ومؤلفات سابقة، وأساسا من كتاب " شمل العطارين " لصاحبه " الآذرى " وعنه يمتح صاحب " التأسيس الكبير " تدويناته الفجرية.

يقول " الماردينى " مؤلف كتاب " التأسيس الكبير " بناء على مرويات السارد، الذي يحرص على الإحالة والعودة إلى مصادره، التي تشكل زاد ملفوظاته، وكأنها تستقرئ نصوصا ميتة، أو طلاسم نصية :" وقد فطن بنفسه إلى أمره فجعل كتابه في جانبين، يقرأ تدوين الفجر منهما من يمين الصحائف، أما تدوين الليل فيقرأ من خاتمته في اتجاه داخله، ككتب أهل اليونان والروم. فما وجدت بالعربية أغرب من ذلك. ومن طرائف تدوينات الليل أنه يزعم أن جد أبيه أقام جسرا على نهر " جيحون" بقناطر لا سند لها من الأعمدة ترفعها عن الأرض؛ معلقة إلى الهواء الثقيل الذي هو زفرات ياجوج وماجوج خلف سور الله، وتحت كل قنطرة تمثال يتدلى من شعره أسماها " مراقى الشهوة " من اليمين إلى اليسار، في تسع فراغات فوق المياه دل عليها بسهم من حبر مرارة الحرذون، ذيله بكلمتين: "نظائر المشكل "، ولقوس كل قنطرة، عنده إسم تثخن الشهوة فيه أو تشف، ويزعم أن لظل كل قنطرة ينعكس على المياه ما يعادله من نفق تحته، في باطن الأرض الذي يلى قعر النهر، وفى الأنفاق خلق من

304

العطارين يجلسون إلى حوانيتهم لايبيعون ولايشترون، منكبين على صحائف يحبرون فيها أحوال المنجنيقات، وانقلاب الدول " (ص٧٩/٨٠).

واضح إن ربط هذه " التدوينات " بالزمن: الليل والفجر، له أهمية، في دفع ملفوظات الرواية إلى التخبط في متاهات لا مخرج لها، فهذه التدوينات لا تسجل أشياء ملموسة، وإنما تدخل في عالم " التعازيم " والتعاويذ"، و"الأحجية"، وطقوس ملغزة، بدءا من تصاميم قراءة هذه الصحائف، مع ما تحمله هذه الكلمة من دلالة خاصة، إلى تسريد عوالم من المزاعم والطرائف والغرائب، وتقديم فضاءات صعبة التصديق، لكنها " حقيقة روائية " لايمكن القفز عليها، وإن كان السارد يستعمل بعض الحيل الحكائية، حين يبدى شكلا من أشكال الحياد المتواطئ، فهو يروى حكاية بناء الجسر الغريب، بنوع من المراوغة، بقوله: " يزعم أن جد أبيه..." وهو جسر كما رأينا، قائم بقناطر دون أعمدة، ومرفوعة عن الأرض، ومعلقة في الهواء، الذي هو أصلا من خلق يأجوج ومأجوج، فهذه " الزفرات " قد تكون أصواتا أو ريحا أو تأوهات وهو خلق عجيب، إضافة إلى ما لهذه الشخصيات (يأجوج ومأجوج)، من طابع أسطورى وهلامى وغيبى وديني، على مر العصور والأزمنة، وإعجازى (خلف سورالله) عدا هذه " التوازنات " النباتية لهذه الأجواء والتى تقود إلى متاهات أعمق، (وجود تمثال يتدلى من شعره، تحت كل قنطرة) ثم قوس القنطرة، وظل القنطرة، ومراسى الشهوة النابعة من هذه الاحتكاكات بين الشخوص والفضاءات الغريبة في تشكيلها، بحيث لايمكن أن

305

يخلقها إلا كائن غريب.

إنها عوالم، تنطلق من هندسات وطبقات الحكى والكلام والموروث والسرود المسكوكة لترسو في عوالم من السحر والجن واللامعقول.

وهذه " التدوينات " أو " الصحائف " القديمة، تتلمس الطريق في أن تكون كتبا جامعة، وقد تكون كتبا محرفة، لكنها " تستعير " أو تستثمر خبرات وتحارب " الكتب المنزلة " وعتاقة التصورات حول العالم.

قال تعالى: (إن هذا لفى الصحف الأولى[18] صحف إبراهيم وموسى[19])(١٩).

إذن، فالرواية باعتمادها على هذه الحوارات المضادة بين النصوص، تقيم العديد من الحسابات والموازنات والقياسات الملفوظية والزمانية والمكانية، وهي قياسات تتحاشى علاقات " السلم والاستسلام " وتشاكلاته، فهى ساحة دائمة، بغرض إلغاء اللاحق للسابق، أو نشب معركة مواجهة فيما بينها، أو التنقيب في المستور والاشتقاقات اللغوية والذهنية لشخوص الرواية، مما يبرر "التنزيلات" الروائية المتدفقة، وجدل " الناسخ والمنسوخ " للوقائع والعوالم والشخوص والكتب بالعودة إلى سنوخها وأصولها وذاكراتها.

إن انشغال شخصية " الآذرى " في تدوين الفجر، ببناء " العمارة " أو الجسور وأعمدتها، فوق الماء، دون اهتزاز أو ميل، مع ضمان التوازن، وتركيز السارد على عرض هذه الأفكار، هو تدوين لعالم غير موجود، أو سعى للغوص في عالم مفقود للاتكافؤاته، وانسحاقاته ومتاهاته وعدم الثبات على شيء، حتى إن هذه الأشياء

تنسلخ بشكل دائم عن خصائصها ومقوماتها.

وهكذا فإن السارد يختار " السفر" في الواقع واللاواقع، وضغوطات الحاضر، بناء على سبر أغوار هذه النصوص القديمة، والإشكالات الوجودية الأزلية، والاقتباسات المتتالية من النصوص ومؤلفيها. بدءا من المارديني، في صفائحه وهو يتناول فضاء المدينة أو بناء المدينة، أو هندسة المدينة، في "تأسيسه الكبير"، كأشكال قوسية أو متواليات وصيرورات عمرانية وثقافية وتاريخية فيها تتضارب الأشكال والرؤى، والمدارج والأهواء، ومجرات الأفلاك والكواكب وكل البناءات المحمومة بصخب العالم و" كلية الغواية " المولودة عن انتظام هذه الروابط والانجلاءات الحادة والقاسية للباطن والظاهر، الذي تستجليه إواليات سردية كثيفة، وكاسحة تتداخل فيها الأزمنة والشخوص والأمكنة واللغات والأشياء.

فهل هو فضاء المدينة الراهن بكل تعقيداته؟ أم هو فضاء قديم بكل تراثه وثقافاته وأشكاله الحضارية؟ أم هو تلك " المدينة الفاضلة " التي كان يحلم بها " أفلاطون " واستوحاها عنه الفيلسوف العربى والإسلامى والمشرقى الفارابي؟ إن فضاء الرواية عالم مخصب ومستهجن يحتضن كل الأذواق والألوان، المسرات والأحزان، الخطوط الصعبة والمستحيلة، والخطوط السهلة والهينة، العلاقات الغامضة والعلاقات الواضحة، امتلاء العالم بالفزع والخوف والفرا غ والجنون، ودأبه المتواصل من أجل رفض العلائق الزائفة والممسوخة.

ينقل " الآذرى " رواية عن " الماردينى " صاحب " التأسيس الكبير " قولة تفيد أن " الثابت في الجسور هو مالا يقوم على شيء "

وبهذا فإن السارد يعتمد على شكل من أشكال التجريد السردي، حيث تبتعد الأشياء والشخوص والفضاءات من خلال نظامها العلائقى والنصي، عن توصيف علامات وملابسات، المكان والسرد، ويروم الملفوظ بث موقف من الموضوع المسرود أو من العالم، وهذا الوضع السردي، أو المبدأ النصي، يتم تضمينه في عدد من سياقات النص الأكثر التصاقا بصيروته، فالجسور، بهذا المعنى، هي اندحار وراء هذا الفراغ، أو نفى للأصل، كما سار في بعض التصورات الفلسفية الحديثة، لكنه نفى لايستطيع أن ينزع عنه رداء الانجذاب والتداول بين الحالات والمواقف والملفوظات، فمثلا سنجد أن مذهب الآذرى الموصول بمذهب راوى " التأسيس الكبير " هو أساسا " تصور " مخلوط بعلوم أجراها " اخماليذس " الفلكى في تصنيفه المعجب تحت اسم " السلوقيان " وهو ما يطلق على البرج الذي يدخل ضمن دائرة " الدب الأكبر" والمنجذب إليها والهارب منها. ويمكن أن نلاحظ هذا التنبيه بين البرج والكلب السلوقى (الحيوان) وهذه واحدة من العلاقات التي يخلقها النص بين أشيائه ومكوناته وتغيير الأسماء والفضاءات العجيبة.

وبذلك فإن الرواية وملفوظاتها، تتحدث عن " نظريات " محتملة حول الإنسان والكون والفلك..الخ، حيث إنه بمقتضى هذا الاسترسال النصى والسردي، يرى " أخماليذس " إن الجسور تبنى من: " الهواء المخلخل " ويذهب في تصنيفات مفصلة تتجاوز فيها الفضاءات والأفلاك والأبراج :" الفرس الأعظم " المنتمى ل " إقليم حزيران " والذى يلقى بظله على " يد الجوزاء " من إقليم أيلول،

فتموج المجرة بينهما كسراب، في الهزيع الثانى من الليل، كل ستين. فإذا أمكن رسم زاوية مجسمة محدبة، من ميل الجسد مع سمت السراب العالي، تحصل الموضع الذي يرهن المعمارى فيه علومه، ويرفع الأعمدة، وجسر يقوم في هواء مخلخل لهو قمين أن يعبره الثقيل من العتاد، والعربات وأسراب الماشية، فحسب، لكنه يميل، ويترجرج، ويهتز، ويتخلع ويتزلزل إذا عبره عابر خفيف، فلا يكون للنص أو جساس منفذ منه إلى معسكرات الجيش التي تكون بتلك الأنحاء، كما يرى " أخماليذس " (ص٨٠).

إن دوران هذه المجرات، هو في بدايته ومنتهاه، دورات سردية وتموجات لغوية بحجم ما يجرى في النص من خرق للزمن، ونظام اللغة المطابق للأنظام العالم و" حمقه " حيث تموج المجرة بين "الفرس الأعظم " و" يد الجوزاء " والأقاليم التي تتحول أشهرا (تداخل الزمان والمكان) بين " إقليم حزيران " و" إقليم أيلول " في زمان غير منته: (السراب)، (الهزيع الثانى من الليل) وهذه الحركات الزمانية تعادل " ستين سنة " ورسم الزاوية المجسمة والمحدبة، تصبح ميلا من الجسد "مع سمت السراب العالي".

وفى هذه الأشكال من الهندسات للجسور، يبنى "الماردينى" الجسر على دجلة له توصيفات خاصة، وتلوينات واستدماجات، المضروب بالمنجنيق والحجر المغمس، حيث تتوارد الأحداث والفضاءات (عدد الحروب، قندهار، المسلمون، قيسارية الروم، الأعمدة الأحجار، الأرصفة، الأنهار..) وشخوص من رعاة، وسمك "الحنكليس" وفريق الحجامين الذي يروى وقائع على هوامش فضاء

النهر، ولعل دور الحجامين الذين "يداوون بالفصد، ويتخذونه مذهبا في الطب " هو شكل مجتمعي إثني يستغوره النص، وما يرمي إليه بربط ذلك الجسر، بأهرام من النار مستوقظة على مثانات " ألف من قردة البابون " الشيء الذي استدعى معه الوفد الطويل من "أطباء جرمانوس" والذى يحمل على بغالهم أنابيق، وضروب العقاقير، والدهاقنة، والولاة، والأقاليم: "وكانوا على حرفة عظيمة في علومهم، فخشى الحجامون أن يفقدوا هبة مذهبهم إذا وصل أولئك الذين استحدثوا العقاقير الباردة والساخنة، والجراحة، ومداواة الأهواء بالحمامات، فكان أن أحرقوا ما أحرقوه ليمنعوهم، عشر سنين، حتى انقلبت الريح عليهم في هبوب من الغرب إلى الشرق، فأسقمهم دخان مثانات البابون المحترقة، فأخلوا جهات الجسر، وضاع بأسهم إلى يومنا هذا" (ص٨١).

فالرواية لا " تتعب " من حشد واحتشاد، هذه العلاقات المتنوعة، بين كل ما يمكن يتصور أولا يتصور، وعلى جميع الأصعدة، بالنسبة للبنيات السردية للرواية وملفوظاتها، فالرواية لاتحكى "أحداثها " وإنما تصبح لغة الرواية هي " الحدث " و" الكيان " وكائناتها في تقلباتها وانقلاباتها، كلماتها مسموعة، وأصواتها منبرة بطريقة لا تستقيم على حال، فالجسر ينقل سرديا من الحيوان إلى الطبيعة والزمن والمكان، إلى نظام من العلامات بحمل الجسر لاسم مؤلف كتاب "التأسيس الكبير"، جسر.. الماردينى .. الذي هو اسم الروم. أو " جسر الرومان " المهدم من جنبه الشمالي، والذى صار ضيقا في معبره، والمسند بقوسين من الحجر على أيدى المحدثين، وهما

القوسان المشكلان، حسب السارد، من مستويات رمزية قوية، فالحجر هو زلزال سطور كتاب " التأسيس الكبير "، وروح مؤلفه في ظلام قبره المجهول، والقوس هو " محنة الهندسة "، وهي الفضاءات التي يحاورها السارد أو يلقى بأحاسيسه على أشكالها، يقول: " تلك هي الجسارة الغامضة التي غمست قلبى في حبرها، لكننى في الطريق إلى الرهان على " المحنة " مررت بأهوال "الزوايا المضلعة " التي لا تقبل القيمة على أنفسها، كما يقول " الماردينى" (ص٨١).

فمن أهوال الفجر (الزمن) إلى أهوال " الزوايا المضلعة " (المكان) أو (العلم) الذي لم يسبق للسارد أن سمع به، من فضاء موسكو إلى فضاء الإقامة (مساكن المهندسين) لكن بحثا واستنتاجا شخصيا، قاد السارد، إلى اعتبار أن " الماردينى " في كتابه يلمح إلى "فراغات الخمس الثانى من علم الفلك"، حسب تعبير السارد، الذي لا يقتصر دوره في هذه العملية التناصية المتبادلة بين الأشخاص والأسماء والنصوص، وتقنيات السرد، على عرض وتلخيص وابتسار الأفكار وإنما تأويلها.

وهو العلم الذي يقول عنه السارد :" وهو علم قيد الدرس، والتخمين، يعوزه برهان أبعد من قياس شعاع منعكس تائه في المنهدم الفضائى بين " برج العقرب" و"ذات الكرسى " (ص٨٢).

ويعرف " الماردينى " الزاوية المكونة " بكونها هي " النقاب"، وهو التعريف الذي يحجب ملفوظ النص ويدفع إلى التساؤل، دون حصر المقصود بالجسر أو الزاوية، أو النقاب ذاته، الذي يدفع كل قرن من الزمن، أي إننا أمام علاقة غامضة ومستحيلة، تتضافر فيها عناصر

جزئية مثل: الزوايا " والنقاب " تكشف عن " سجن " لكواكب مسجونة في " برج التنين " حيث تنتظر هذه الكواكب الفرصة للهروب.

وهذه المجرات والأبراج لها تأثير في السياسية والاعتقاد، إلى درجة البناء الأسطوري، يقول :" وقد جعلت الملوك لنفسها القباب في القصور تيمنا بالفلك المقفل في دائرته المترتبة من أقواس، حتى يبقى سلطانهم في دورة يتصل آخرها بأولها وأولها بآخرها، فلا يجوزها أسرى هاربة كما هربت كواكب "برج التنين" ومن تم صارت الدائرة من علوم الأبدية، فاتخذها الملوك فلسفة للإفتاء بالتوريث، واتخذتها بطانة الملوك صناعة في السياسة " (ص٨٢). يقول المسعودي: وهو يشير إلى الفيلسوف بطليموس وكتابه المشهور "بجغرافيا صفة الأرض وجبالها وما فيها من البحار والجزائر والأنهار والعيون ووصف المدن المسكونة والمواضع العامرة"[٢٠] إن بطليموس يرى "إن الأفلاك مستديرة محيطة بالعالم، وهي تدور على مركز الأرض، والأرض في وسطها مثل: النقطة في وسط الدائرة، وهي تسعة أفلاك؛ فأقربها من الأرض فلك القمر وفوقه فلك عطارد، وفوق ذلك فلك الزهرة، ثم فلك الشمس، والشمس متوسطة الأفلاك السبعة، وفوقها فلك المريخ، وفوقه فلك المشتري، وفوق ذلك زحل، وفى كل فلك من هذه الأفلاك السبعة كوكب واحد فقط، وفوق ذلك زحل الفلك الثامن [الذى فيه البروج الإثنا عشر، وسائر الكواكب في الفلك الثامن]، والفلك التاسع - وهو أرفع وأعظم جسما، وهو الفلك الأعظم - يحيط بالأفلاك التي دونه مما سمينا، وبالطبائع الأربع،

وبجميع الخليقة، وليس فيه كوكب، ودوره من المشرق إلى المغرب في كل يوم دورة واحدة تامة، ويدير بدورانه ما تحته من الأفلاك المتقدم وصفها"[٢١].

ومن العرض والتلخيص إلى التأويل، إلى مستوى مضاعف من التمثيل، ومتعدد الأبعاد، وهو المناقشة والمساجلة والمحاورة غير المهادنة، في التنقيب في هذه العلاقات السردية المتنافرة بين أجزاء من العالم، أو تحول أشياء الرواية، مثل: انتقال " الزاوية المضلعة " إلى " نقاب " وأمكنة وجود أضلاع " النقاب " هذه، وارتسام زاويته في القبة الصغيرة من متتاليات الكون، وهو ما لايفسره " الماريديني" في كتابه، ويستعصى على القبض، وهو يستعيد أقوالا من" نظائر المشكل" الذي هو فرع في كتاب " شمل العطارين " للآذرى (أى السارد) ويستعيد كذلك اقتباسات من " أخماليذس " أورده " الماريديني"، دون وجود صلة لذلك بمضامين مبحثه المخصصة صفحاته ل " مراتب بناء المدن".

وينقل السارد حوارات بين " الماريدينى " و" أخماليذس " و" مارد آخر" حول الدعوة إلى قتل ذات "المارد" من طرفه، وفى هذا الحوار تتسرب المجرات والنجوم والمهاوى والبروج والأفلاك، ومن هذا الحوار نقرأ ما يلى :

" أقتلك بالفلك تصعق بهوله، وهو مجهوله " قال الآخر:

" اقتلنى بشيء آخر، فالفلك ما تتفكر أنت فيه دون زيادة أو نقصان "

رد الأول:

" بم اقتلك، إذا ؟" قال الآخر :

" بما لاتجد فيه حيلة إلى قتلى " رد الأول:

– وماهو الذي لا أجد فيه حيلة إلى قتلك ؟

– الأمنية

– تمنيت عليك، إذا، أن تموت

ضحك المارد الأول، وهمس :" أراك مت قبلي، ومن مات قبلى لايقتلنى " (ص٨٣).

و إذ ا كان التناص كما يرى " ميكائيل ريفاتير (Michael RIFFATERE)،[٢٢] هو إدراك تلك العلاقات بين النصوص سابقة أو لاحقة، إلى حد المطابقة بين التناص، وبين الأدبية ذاتها، وهو ما ذهب إليه جيرارجينيت، في مجال النصية المتعالية. فإن نص " عبور البشروش " يعمق هذه الأصناف من التشخيص اللغوى والنصى والسردي، عبر درجات من الحكى والتمثيل ومستويات التسريد، في شكل تعقيبات وإضافات ومساجلات بين المؤلفين الذين يتم الاستشهاد بهم، والساردين، والكتب والنصوص والأقوال الواردة في الملفوظات، وتلك المداولات " الفلكية " و" الكونية " عبر الاستطراد والحكى والتأمل والاقتباس والتضمين والاختزال.

فى استطراد " أخماليذس " يقول: " فإذا سألنى سائل لم أوردت مثلى هذا في سياق لا يعرض له كتابي، قلت: هي حمى القوس، أو نجم " في القوس أضلنى "، في تعقيب ساخر من " الماردينى " يقول: " قوس ضال، لا عدت ولا عاد القوس "، ثم يضع خاتمة لصفحاته السبع " دليله المختزن إلى بناء المدن، بجملة توجز رأيه في " القوسيين "(مناطقة يتخذون القوس باطنا في مجادلاتهم) كما يقول السارد.

جاء في الجملة " المذكورة ": " كلهم طرمذار " (أي المتكثر بما لم يفعل، يقول الشراح) والطرمذار كلمة تعادل، في اللغات المحدثة، شقيقتها من غير أبيها: " المنظر " (ص٨٤).

ويحكى السارد، إن ورقة تلى تلك الصفحات السبع، فيها مخلب حيوان مغمس في حبر شفيف وعلى جانب هذا المخلب جناحا زير حقيقيان ألصقا لصقا، وتم تدوين تحت هذا الشكل عنوان الجزء الثانى من الكتاب على صورة حرف النون: " القبر فرا غ المستقيم والبناء فيه "، وهذا الجزء يقدم، ما يسميه السارد، ب " الخبر " عن الإسكندر ذى القرنين، وهو " خبر " غير عادي، حيث لا يحمل من الخبر إلا الاسم، فإلى جانب القراءة الكالغرافية للصور الخارجية لمظهر النص أو ما يعبر عنه جيرارجنيت[٢٣] ب النص الموازى PARATEXTE، يعرض النص للطابع الأسطورى من داخل بنيانه التي لا تستغنى عن اللغة، وهذا الطابع يتنوع حسب التغيرات التي تقع والتعنيفات التي تهز مسروده وشخوصه، كما يبدو هنا، خلال " الخبر المذكور " والذى هو في أصله حوار القبور والموتى، حيث اجتمعت القبور للتداول والتشاور في أحوالها ثم اشتكى بعضها إلى بعض ورفضت استضافة الإسكندر ذى القرنين إذا مات.

وهذا التداول - إمعانا في مضاعفة السرد والتصوير - يشتمل على ما يشبه " الغواية الكلية " لكل ما في الكون، حيث تتجادل شقوق الأرض من مغيب الشمس إلى شرقها، في شأن احتمال موت

الإسكندر، والتى رفضت استقبال جثمانه.

وهذا الحكى عبارة عن مخزون أسطورى - يتجاوز الأسطورة ذاتها - فالمجادلة لم تعد مقتصرة على القبور والموتى، وإنما وصلت إلى الحجارة واحتدام سفوح " هكار " (فضاء) بتركيا، إلى مساكب النيل التائهة في البحر، وانتحاب الظلال التي شققت ومزقت أثوابها من هياج هذه المناظرات، التي انخرطت فيها كل النباتات والأشجار والأخاديد والوديان، والرياح.

ومع موت الإسكندر ذى القرنين، يحكى السارد، نقلا عن "الماريديني"، أن جسده سجي: "على هواء ثقيل كالفراش حمل مع جيشه في قرب من جلد الفيل، وهو هواء ارتد، في زمن ما، عن جبل " الجودي: " إلى الشعاب في مقدونية، فحبس - وقوارير، وفى قرون الحيوان المختومة بالشمع كسدادات، ومن خواص الهواء هذا أنه إن أطلق من محبسه لم يمتزج بهواء آخر، ولم ينتقل. ومن ثقله أن في مستطاع المرء ارتقاءه، والجلوس عليه، والاستلقاء فيبدو للناظر معلقا على بعد من الأرض كالطائر وما هو بطائر " (ص٨٤).

أى إن إقبار "الإسكندر " جاء مخالفا لكل التوقعات، والمجادلات بين الموتى والقبور والنباتات والأشياء، لكنه يتلاءم ويتوافق، مع أجواء هذه المجادلات الغريبة، بحيث أنه دفن في الهواء الثقيل.

و يفسر " الماريدينى " فعل الدفن، كدلالة عن " التوارى "، إنه يشترك مع الكنز في هذه الخاصية، وخلف هذا التفسير اللغوي، يبنى السارد " حكايته " أو "مجادلته "، فيما يربط المشترك وغير المتجانس من المعاني، مستندا في ذلك إلى توضيحات " الماريدينى "،

الذي يعتبر أن الدفن مرادف للجوهر، والتقبير مرادف للعرض، في معادلة مسكوت عنها، أو متوارية خلف هذه "المجادلات " الصاخبة والمنتشرة بين أطراف وحواشى وثنايا ملفوظات النص ومسروداته، والمتمثلة في الشكل والجوهر، والبنية والمحتوى والسطح والعمق والخاصة والعامة.

و قد يغذى السارد ملفوظ النص بحكايات جزئية أو متفرقات من التجسيمات اللغوية، إلى كليات، أو من كليات إلى تجزيئات تعلق الأمر بالسرد أو الشخصية أو الفضاء، ومثال ذلك هذه التذرية من كلية " المحاورة " وعوالمها الشاملة، إلى تحديد وتخصيص مسارات ومدارات الحكي، بالحديث عن فضاءات وعوالم القبر، ومسرد النعش.

ففى عرف " الماريدينى " تتساوى عوالم القبر بين الدفن الظاهر والمحتجب، ومن ذلك تصدير الصفحات الأخرى من القسم الثانى من " التأسيس الكبير "، بتعبير السارد، بحبر ثخين أحمر بما يلي: " صيرورات الخدعة: القبر والمنطق "، مع تمهيد بعبارة جاء فيها: " ليس كل قبر قبرا "، لكن هذا التخصيص السردي ما هو إلا " لعبة " أو " حيلة " سردية مضللة ومتنكرة وملتبسة، حيث تعبر الموضوعات المسرودة عن نقيضها، وعن قيم متعارضة، وعن تضاد في الدلالة.

فالموت يعنى في جوهره الحياة، ومن القبر تنشطر نقط بؤر السرد إلى الحكى وتمثل قضايا، البقاء والخلود، والحياة الغائبة، والشهوة، وربط القبر بالمرجع الديني، وفلسفة التصوف ومفاهيم المتصوفين، وتأويلات الشخوص.

إن كتاب "التأسيس الكبير " المتضمن في الرواية، هو انعكاس لتوترات الرواية نفسها " عبور البشروش "، أي إن الرواية تقتفى وتقتات من نصوص سابقة، وفى نفس، الوقت، تمدها بحوارات وصدمات تجادل هذه الكتب، وتخاطب السارد فيما هو يخاطبها، يقول: " لقد تهيأ لي، في انشغالاتى بقراءة " التأسيس الكبير " أننى لا أقرأه فحسب، بل يصدمنى منه هراء ثقيل يكاد ير فعني، ولطالما أغلقت دفتى الكتاب لأنجو من تحليق لا أريده، خشية أن أجد نفسى في فراغ مع الرجل، وجها لوجه، جالسين على حافة الحيلة، و" الحيلة "هى الموت في تصنيف الماردينى " (ص٨٦).

كل هذا يأتى وفق نسق من المتناصات وصيغ الأسلبة والتهجين والباروديا[٢٤]، فالمقابلة بين النصوص المشتركة وغير المشتركة، عبر ما يسميه بعض الباحثين ب " آليات التأثير "، وهو ما ينتج الدلالة[٢٥]، تتم وفق بنيات سيميائية ولسانية منتمية للجملة أو الفقرة أو صور لغوية مجزأة ومنشطرة على ذاتها - مثلما نرى في " تمرد إبليس " كما يحكيه " الماردينى "فى تصنيفاته، لكنه حين " وقف بين يدى الله " " افتدى نفسه "، بحسب موقف السارد، الذي يبثه في هذه الحوارات، وينص عليه، وهو يعرض قول هذا " الإبليس المتمرد"، كما يورده دائما "الماردينى"، قال: " اجعلنى مهلة - وساطة بين خلقك والحساب، آخذهم إليك راضيا من مغيب إلى مغيب، وأمتدحك بصبرى على جزعهم، ثم لا أسألك على ذلك أجرا، فأمهله الله إلى يوم الحساب" (ص٨٦).

بل إن السارد يستطرد في استعراض الأفكار المثيرة للجدل،

وتسريدها، سواء حينما يذكر كناية غريبة يصف بها القبر: " قمر الراعى "، أم حديثه عن " الشمس "، وعن " التورية "و علاقة الظاهر بالباطن، وينسبها إلى " الماردينى "أم المتصوفة، بل يسجل عليها ملاحظاته، بشكل يخفى سرديا القصد من هذه التعقيبات أو التعليقات، ولا تكاد تظهر أنها مفصولة عن سياق النص وخطابه، وكذا بنيانه وما يقترفه من "خروقات وتجاوزات" في حق السنن السردية المتداولة والتخييلات النصية والثقافية السائدة.

- ذلك إن السارد يعمد إلى تفسير أو تأويل ما يقصده " الماردينى "، أو ما يقصده هو (أي السارد)، ويفصح عنه على لسان شخصية ثانية.
- أو يعرف بعض الكلمات.
- أو يسجل ما يسميه ب " هفوات " الماردينى، والتى يصفها ب " الشاردة.
- أو يقف عند ما يراه إمعانا في التقطيع وإخلالا بالفقرات، أما الجمل والفقرات والعبارات المدونة - والتذييلات الفرعية فهى كثيرة مثل: (ص ٨٦/٨٧).

– "مذاهب الإنسان غير مأمولة، ينحى باللائحة على المنطق، ثم يمضى إلى فردوسه غير المأمول، بعذاب ثقته بالموت. "
– " مجازفات النفس في مراقى المعنى ".
– " متسولى الريح من الجهة المغلقة ".
– " يقال الوقت صنعة، ومثله الريح ".
– " والصناعة ضجر من ضجر الحقيقة ترهن بها أهواء فائضة

على ما يحتمل اليقين"

– " الوقت ريح ".

– " الوقت نقلة من الريح - في رقعة البيدق الصغير - إلى فراغ الجوهر ".

– " الغبار أثر الريح، الغبار ما تقوله الريح شفاها للمكان، وما لا تكلمه الريح شفاها هو أثر المكان في ظنون المعنى ".

– " الموت مؤتمن على تدابير الحياة، والحياة مؤتمنة على ما يتدبره الموت لنفسه ".

– " الحياة خيار ".

– الموت حيلة تنطلي على الخيار ".

– " البعث هو القوس المجتزأ من دائرة الحيرة ".

– "معذبون بمراتب اللفظ لأنهم منكوبون بضآلة اللفظ ".

– " هم زلة لسان ".

– " اللون قياس الألم ".

وهى تعابير أو جمل مختصرة لكنها دالة، حيث تلتقط مفاهيم أو كلمات أو دلالات، أو علاقات وبنيات واصفة لسانيا ولغويا ونصيا: الإنسان، المنطق، الموت، الصنعة، الصناعة، الريح، الضجر، الحقيقة، الفائض، اليقين، الوقت، الفراغ، الجوهر، المكان، الظن، المعنى، الخيار، البعث، القوس، الحيرة، الاجتزاء، العذاب، المرتبة، النكبة، الضآلة، اللفظ، الزلة، اللسان، اللون، القياس، الألم...

وهكذا فإن مجادلة هذه النصوص، لم يعد جزءا متضمنا في ملفوظات الرواية، وإنما أصبح " هما " وشأنا ذاتيا أو فرديا ووعيا

متأزما ب " مشكلاته " أو شأنا روائيا وحكائيا، مادام أن الفرد أو السارد هو عنصر فقط من ضمن وحدات الرواية " الصورية " أو التي لا شك فيها.

يقول السارد: " كل مرة فتحت " التأسيس الكبير " وجدت نفسى في الجهة الأخرى من سطوره المدورة، جالسا في شفق فيروزى بين منازل من رخام فيروزي، وقد مددت أمامي، على سعة تسع خطوات دائريا، المدى المزخرفة بطرقات الأزاميل على حديدها اللامع كالمرايا، والخناجر ذات المقابض النحاس، والحراب القصيرة في أغمادها العظيمة، كلها تسوقتها من باكو _أدربيجان _بعهد من الباعة أنها تخص خانات المغول، وبينها نصال لا مقابض لها، بعضها منشارى دقيق، وبعضها مثلوم من الجهتين، وبعضها مزدوج الرأس كلسان الأفعى، وبعضها مجوف تجاويف طولية، أو ذو عروق نافرة قصد بها الصانعون أن تحدث جروحا لا تلتئم " (ص٨٨).

و هنا يقع تداخل بين المكتوب من النصوص مثل كتاب " التأسيس الكبير "، وواقع الرواية وشخوصها، وعلى رأسهم السارد، بتأملاته وتذكراته للكتاب والفضاءات، واندماجاته وتحايلاته،و ملاحظاته ونقله لعادات مجتمعات أخرى، وعلائقه، وتشبيهاته، وأسلحته من سكاكين وحراب وخناجر، ونصال، وهو موجود بمسكنه بين مساكن المهندسين.

يقول السارد مسترجعا علاقته بكتاب " التأسيس الكبير ": " لكن التأسيس الكبير " بقى في بيت أهلى في " عين ديوار ". قلت لنفسي، حين مضيت طالبا علوم " الزوايا القوسية " في بلاد ألكسندر

نيفيسكي، إنني سأعود لاصطحابه فيما بعد " (ص٨٩). وهي العلاقة التي تنتقل إلى التجسد على " أرض الرواية " من خلال وقائع السارد، وإيرادات النصوص أو الكتابات القديمة، التي تحين بإدراجها في أزمنة النص وحاضره، عبر التقاطع والاستدراج والتخيل والتوهم، بين أفعال الساردين في الرواية (السارد أو وشخصية " جانو ") وما يحدث لهم، و"حكايات "، كتاب "الماردينى " كسارد من الماضي.

فالسارد في " عبور البشروش " يحاكى ما يقرؤه ويعقد مقارنات بين ما يحدث ويعيشه، وبين ما " يسمع " به أو يعرفه من خلال هذه النصوص، بل إن حياة نص ميت توازيها حياة شخصية روائية، و لا يقتصر التماهى والتقمص على شخصية وشخصية أو كائن حيوانى وكائن مختلف كان إنسانا أو نباتا، بل يتعلق بما ينزع إليه النص، من احتكاكات بين شخوص الرواية، وشخوص كتابات سابقة، أو عامل الكتابة ذاته، فالسرد والحكى باستطاعته أن يمنح الحياة لكل ما هو ميت.

من هنا يسجل السارد موت أو إعدام ذلك الغريب في قبو منزله، كنموذج لحياة مستمرة ولتقاطع بين وقائع الرواية وما يقدم عليه السارد من فعل، وما يمكن أن يصله في كتاب " التأسيس الكبير ".

يقول: " أخال، أحيانا، أن فقرة شاحبة، تعبر ذاكرتى خطفا، من متن " التأسيس الكبير "، تحمل شيئا يشبه، الومض الذي فتت، الشفق الفيروزى يوم أطلقت النار على الشاب الغريب، لا أتذكر سياقها، لكنها في الصفحة الثامنة والسبعين، أو السابعة والثمانين،

لست متأكدا يسبقها كلام للماردينى عن كون القوس من خصائص الشك " (ص٩٠). وهو الموت الذي يمنح حياة، بل حيوات للشخصية الميتة، بتعاقب الرواد على سرد حياته، وشحنها بتعدد حوارى من صميم خصائص الأخلاق في العلاقات ووجهات النظر، والفروق الممكنة، أي أن تعدد القراءة واستحضار الآراء الغيرية، يخول للنص وشخوصه ارتياد كل ممكنات الخطاب والبنية، وبعد الشخصية الروائية، وحقيقتها الخفية، أو الظاهرة، والجوهر وصداه: " لأن المرء صدى فكرة يتممها الآخر أو ينقص منها أو يزيد ما ليس فيها، وقد يتملكها فيتماهى بها مع النقصان الذي في كمالها " (ص٨٩).

وهو التماهى الذي يتحايل في اقتناص سياقاته، فهو لا يظل سجين الحكاية أو الشخصية، بل إن هذه التماهيات ما هي إلا جسر لتماه جوهري، وهو الذي ينشد الحياة لنصوص أخرى، بإعادة سردها وإحيائها، وفي توارد التوظيف والمجادلة لهذه النصوص، تحيى أكثر من حياة، سواء بتميم أفكارها أم الزيادة فيها، أم النقص منها، أم إنزال ما هو غير موجود فيها، أي تحويرها، ونزع صفة القدسية عنها.

يقول السارد: " هكذا يغدو واضحا أن للموت ضربة واحدة، وللحياة ضربات لا تحصى ويبدو الموت متقطعا في سياقه، فيما الحياة متجانسة إلى ماوراء كينونتها. وإذ يكون للموت رهانه الذي لا يخطئ، يكون للحياة _من سرد إلى آخر - رهانها الذي لا يخطئ، أما الزمن، بين الاثنين، فهو حساب أعمى، وأنا، كشخص يتهيأ له أن الموت هو المشهد متأملا صيروراته، أحييت ذلك الغريب، الذي لا

سيرة له، يوما بعد يوم، تسع سنين، أعدت غناءه على مسمعي، أعدت صورته، جالسا في القبو، على خيالي من جهات لم يحط بها بصرى نفسه، تأملته - أنا الذي لم ير ملامحه تماما - على نحو خارق، ذرة ذرة، في الظل الكثيف المعلق بسلك من سقف القبو، بل هممت، بيني وبين نفسي، أن أخترع سيرة له، أن ألده من ضلعي الثاني عشر الغامض، أن أضع بندقية " جانو " المرخصة في يديه المطويتين على حجره، صارخا له: " أطلق النار علي، أيها الضيف اللامحتمل " (ص٩٠).

و في موضع آخر لا يجرى التماهى بين أفعال السارد، وأحداث كتاب " التأسيس الكبير"، فقط، وإنما نجد أنفسنا أمام سيرورة بخاناتها المركبة والمتنوعة ومتعددة التجليات يعود إليها نسيخها المتحقق، والتبلور النصى الذي يقتضى الإضافة والحذف والتعديل والتحوير.

وكما يرى كريماص، فإن الدلالة لا تعبأ بمادة تجليها، فالدلالات لا تنتظر جوازا، للمرور لكى تولد وتمارس تأثيرها، انطلاقا من هذه الكلية النصية والزمنية، التي يمكن استيحاؤها من النصوص، كما في " عبور البشروش " وهي ملفوظات ذات مواد تعبيرية شديدة التنوع.

فهذه السيرورة الدلالية النصية، الحكائية، قد تستضيف أكثر من شخصيتين أو نصين، في تعايش تناصى (الماردينى، جانو، السارد)، يقول السارد: " لا أعرف في أي جزء من الحق يتقاطع ما يذهب إليه " الماردينى" في الانفاق، وما حدثنى فيه " جانو " حين جاءنى بخبر

إقدام السلطات على بناء متحف له شكل سفينة، وقد تفحصته أول الامر لأرى مبلغ الجد في صوته الفكه، فدعم ما يقول بصورة منسوخة تمثل شبكة من التصاميم المتداخلة مدها أمامى على منضدة المقهى..." (ص٩٣).

فهذه النصوص والفضاءات والأزمنة في الرواية، تبدو وكأنها مفصولة عن " الزمن التاريخى "، وتجرى وفق قوانينها الخاصة، والتى تتضمن تكثيفا من التعاقبات والتواردات الجذرية. فرواية " عبور البشروش " تقوم على الجمع بين العالم ونقيضه: (الموت، والحياة، الحاضر والماضي..)، حيث يتعين على الشخوص والفضاءات والنصوص، تبادل المعرفة، وإقامة الصلات، و"التحدث " مع بعضهم البعض، وتداول الانعكاس والتأويل، بطريقة حوارية ' وهكذا فإن الشخصيات والنصوص المنفصلة عن بعضها تدخل في وحداث سردية وملفوظ زمانى ومكانى واحد، وبنية نصية مفتوحة، حيث توضع التأثيرات الاجتماعية والطبيعية والكونية في " رقع " سردية مختلفة: (حكايات الرواية وعوالمها الغريبة، النصوص التي تستحضرها الرواية، حوار القبور والموتى، الأقواس، الأفلاك، مدن متباعدة تاريخية أو متخيلة..).

بل إن الشخصية الواحدة أو الفضاء الواحد، لا يستطيع أن يصل بنا إلى ذاته، وخصوصياته، دون الاستعانة بأشكال مضادة أو غيرية كانت نصية أو سردية، حيث لا يكون بالإمكان، أن تعثر السرديات على امتلائها وتعددها بالارتكاز على ركن واحد.

وهذا الامتلاء السردي وحواريته يتخذ صبغة كونية أو كلية

تتجاذب فيها كل أركان وعناصر وقوانين العالم، مواقع القوى واتجاهاته، وتتناوب على " الحديث " أو تتداخل، إلى حد استدعاء نصوص أو أسماء " غير أدبية ".

فى هذا الإطار، يمكن أن نذكر ترجمة علماء المسلمين لأعمال أقليدس الهندسية[٢٦]، والتى انشغل بها الفيلسوف الأفلاطونى "بركلاوس" (٤١٠-٤٨٠م)، من خلال التعليق عليها، والذى يرى أن الهندسة نشأت في أرض مصر، تبعا لما تفرضه الطبيعة من تحديات، خصوصا فياضانات النيل، وما تتطلبه من مسح دائم النظر في المقادير إما المتصلة كالخط والسطح والجسم، وإما المنفصلة، كالأعداد".

ويرجع الفضل ل "طاليس "،الذى هو من أصل عربى في نقل فن الهندسة من مصر إلى اليونان وتمكن من تعميمه، وقد حذا حذوه " فيثاغورس " (من أصل عربى)، الذي أرسى هذا العلم على دعائم أساسية، واختبر نظرياته عن طريق العقل المجرد، المعزول عن المادة، وهو واضع الكميات المتناسبة وتركيب الأشكال الكونية. أما " أبقراط " فقد اكتشف " تربيع الهلال "، كما اهتم " أفلاطون " بالهندسة، وتتضمن محاوراته إشارات بهذا الخصوص، ومن بين الذين عاصروا أفلاطون، " ليوداماس " و" و" أرتشيتاس " و" ثياتيتاس "، وقد قام " ليون " وهو من تلاميذه " ليوداماس " بإعادة كتابة مبادئ "أبقراط " مع إدخال بعض " التشذيبات "، وإذا عدنا لكتاب " تاريخ العلم " لمؤلفه " جورج سارتون "، سنجد أن العديد من العلوم انتقلت من مصر وبابل إلى اليونان، من مثل الهندسة التي نشأت في مصر،

و" هاجر " بها " طاليس " إلى اليونان،وعادت بعد ذلك عبر قناة " إقليدس " العربي، والذى تم الحفاظ على تراثه عن طريق العرب، بل وبرزت علوم كثيرة مثل: الرياضيات والفلك، ومعارف الفلسفة، ويعد " أريستاركوس " من أبرز علماء الرياضيات والفلك.

ويظل " أقليدس " مرتبطا بالهندسة لقرون من الزمن، والتى ضمنها في كتابه: " مبادئ الهندسة "أو " الأوليات " أو " العناصر " أو " الأصول "، حيث يتناول في كتبه تعريفات الهندسة، و" هندسة المسطحات ". ونظرية الأعداد الفردية أو الثنائية، والأعداد الصماء، و" الهندسة الفراغية "، كما يحاول السارد في " عبور البشروش " أن يبنى جسورا معلقة، ويخبر بدفن " الإسكندر "معلقا في الهواء.

بل إن الهندسة الإقليدسية، عاشت إلى غاية القرن العشرين، وألف أقليدس كتبا أخرى خارج مجال الهندسة مثل كتب: " المعطيات " في علم الجبر، و" التقسيمات " موضوعه الأعداد،و" الافتراضات " و" المواضع السطحية "، و"الظواهر الفلكية " المحتوى على ثمان عشرة مسألة في مجال الهندسة الكروية، والذى عاد فيه أقليدس في بعض جوانبه إلى كتاب " الكواكب السيارة " لصاحبه الفلكى "أوتوليكس "، أواخر القرن الرابع قبل الميلاد.

ومن المعلوم، إن العرب ترجموا أعمال إقليدس مثل " القفطى " في كتابه " الأصول " ويوسف بن الحجاج في كتابه المكون من خمس عشرة مقالة، في السطوح، والأقدار المتناسبة، ونسب السطوح، والأعداد، والجذور، والمجسمات.

ويمكن القول، إن هذه النصوص والأشكال الوافدة من أحقاب

ونصوص متباعدة أدبية وأسطورية وفلسفية وفلكية وعلمية وخرافية، تتحاور في نص " عبور البشروش "، وهذه المحاورات هي خصائص ثقافية عامة، بين المجتمعات والأحقاب والأجناس، كما لاحظنا، من خلال هذه الانتقالات للنصوص، وما تضيفه من قيم وتنبيرات وأنماط سردية وتعبيرية.

فرواية "عبور البشروش"، إذن، تستوعب كل هذا "الجدل الكبير"، فلا غرو، أن تحتفى بكل الأشكال الهندسية المنطقية أو غير المنطقية، وبالتناسبات، والأعداد، والسطوح، والكواكب والأفلاك والمجرات، والتماثيل، والمنحوتات، والمعادلات، والبروج، والأقواس، والجسور، والزوايا، والأضلاع، والمدن، والعمارات، والأعماق، والمتاهات، والأنفاق، والجرافات، والخنادق، والآبار، والأخاديد، والالتواءات، والخطط، والقرب، والبعد، والتجانس، والتنافر، والحفارات والرافعات والآلات... والأساسات، والركائز، والمتاحف، والتصاميم.

يقول السارد: " واكتب عمل الحفارات الآلية على هضبة مكدونيتسا بجهد مضاعف، كان على أن أتخيل الأساسات التي سترتفع ركائزها من الخنادق الطويلة، والحفر الأخرى الشبيهة بآلاف الابار، مستعينا بمجردات " علوم الزوايا القوسية "، من جهة، وكان علي، أيضا، من جهة أخرى، أن أحدد للحفارات والعمال والمسالك الملتوية، التي توهمت، في زعمي، أنها مداخل إلى الشعاب المتداخلة خطوطها في خرائط " جانو " (١٧٨).

يشير ابن خلدون، إلى العديد من الأشكال الهندسية المتصلة كالخطوط والسطوح والأجسام، والمنفصلة كالأعداد وما يلحقها من

عوارض ذاتية، من زوايا ومثلثات، والتوازى والتقاطع والتقابل والتساوى والتناسب، وهي التي تبرز في نص " عبور البشروش "، بدمج اللغة أو الهندسة في بعضهما البعض.

يقول ابن خلدون: " والكتاب المترجم لليونانيين في هذه الصناعة كتاب أوقليدس، ويسمى كتاب الأصول وكتاب الأركان وهو ما أبسط ما وضع فيها للمتعلمين وأول ما ترجم من كتاب اليونانيين في الملة أيام أبى جعفر المنصور ونسخة مختلفة باختلاف المترجمين فمنها: لحنيف بن إسحاق ولثابت بن قرة وليوسف بن الحجاج ويشتمل على خمس عشرة مقالة أربع في السطوح وواحدة في الأقدار المتناسبة وأخرى في نسب السطوح بعضها إلى بعض وثلاث في العدد والعاشرة في المنطقات والقوى على المنطقات ومعناه الجذور وخمس في المجتمعات"(٢٧).

وهو الانتقال المتعلق بكتابات أقليدس، الذي أشرنا إليه أعلاه، إما بالنقل Diplacement أو الترجمة أو الشرح والتفسير، أو الاختصار كما فعل ابن سينا في " تعاليم الشفاء " حيث أفرد له جزء خاصا، وابن الصلت في كتاب "الاقتصار".

وعن الأشكال الهندسية الكروية والمخروطة، يذكر ابن خلدون(٢٨) كتابين من كتب اليونانيين هما: " تاودوسيوس "و "ميلاوش " في سطوحها وتطوعها، وما يعرض له هذا العلم من كرات سماوية، ودوائر وأسباب الحركات، وما يقع أيضا في الأجسام المخروطة، ثم وضع التماثيل الغريبة والهياكل النادرة، واستغلاق أقيستها وانتظامها وترتيبها، ثم هندسة المساحة، ثم الهندسات التي تتولد

بسببها أجواء من المناظرات، كما يحصل في " عبور البشروش "، فالقريب قد يبدو كبيرا والبعيد صغيرا، ورؤية الأشباح، والأجسام الشفافة واختلاف الكواكب، وحصول الكسوفات.

إن دينامية الرواية: في " عبور البشروش " تتماهى في حركاتها - إذن - مع حركات الكواكب الثابتة والمتحركة، وأوضاع وأشكال الفضاءات والمنحوتات والحيوانات والأفلاك، في إقبالها وإدبارها، وتعدد مداراتها، وتدويراتها، وميولاتها وكيفياتها.

يقول السارد: " وكنت، نفسي، أنجذب إلى عقلى الخفي، الذي هو عقل في اقتدارى (واقتدار غيري، أيضا) أن أستولد به كيانى على نحو غير مفهوم، لكنه ضرورى لإنجاز المعنى الذي مفاده أننى أملك البراهين على كمال ما، فاحش وعريق، و"عقلى الثانى " تصنيف فلكى " في ألغاز المصطلحات، أوحاه، إلى عطارد كفكرة مائية تعكس الصورة وخيالها، وتقايض أحدهما بالاخر دون ترتيب، في تسلسل يقطعه، أحيانا، دخول القمر إلى الثلث الخامس في زاوية برج السنبلة، حيث الشهوة على أتمها، في الغسق الذي يستطيع فيه الذكر أن يأكل الأنثى، والعكس صحيح أيضا، باتفاق عادل بينهما سداه الخيال كلهب " (ص١٧٦).

ويتعرض السارد، لما ينجزه رفقة باقى " المهندسين " من تصاميم هندسية لعمارة المتحف، وانكبابهم على المثلثات والدوائر التي لم تتمكن أقلامهم من ترويضها ورسوم فلكية وأشكال أخرى.

وفى " التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجرى " نقرأ ما يلي: "على أية حال، قدم مجندو الحجر براهينهم أيضا ، بثوابت فلكية في

انقياد الطين للحرارة، كى يصير إلى نشأة من الجلال الموهوب للأجرام . ولولا الحرارة ما اجتمعت الكتلة سياقا بادرا، كثيفا، متجردا من الخفاء الذي هو حيلة للنجاة من امتحان لا يقدر عليه إلا الخالد، كما قدم أنصار البناء بالخشب براهينهم في بساطة لا تحتاج إلى أسانيد: الخشب هو تخلق التراب بيبوسة مع الماء رطوبة، في تجانس واحد لهيئتيهما الأزليتين" (ص١٨٣).

وإذا علمنا ما يكتنف الرواية (عبور البشروش)، من " مناظرات" بين كل المخلوقات والكواكب والأشياء والمنحوتات والحيوانات والإنسان أدركنا أسرار اهتمام القدامى بهذه الروابط، كانت هذه الكتب سردية أو أدبية أو اجتماعية أو تاريخية. يقول ابن خلدون: " وذلك أن الأصل في الإدراك إنما هو المحسوسات بالحواس الخمس وجميع الحيوانات مشتركة في هذا الإدراك من الناطق وغيره وإنما يتميز الإنسان عنها بإدراك الكليات وهي مجردة من المحسوسات وذلك بأن يحصل في الخيال من الأشخاص المتفقة صورة منطبقة على جميع تلك الأشخاص المحسوسة وهي الكلى "[٢٩]. ويضيف قائلا "... وهذا مثل ما يجرد من أشخاص الإنسان صورة النوع المنطبقة عليها ثم ينظر بينه وبين الحيوان ويجرد صورة الجنس المنطبقة عليها ثم بينهما وبين النبات إلى أن ينتهى إلى الجنس العالى وهو الجوهر فلا يجد كليا يوافقه في شيء فيقف العقل هنالك عن التجريد"[٣٠].

وعلى هذا الأساس هل يمكن أن نتحدث عن مستوى سيميائى سابق على التجلى اللسانى الروائي في رواية " عبور البشروش"،

بالمقارنة مع هذه النصوص التراثية (مثل ابن خلدون) ومعارف وثقافات إنسانية عربية ويونانية. ذلك إن الوقائع الخاصة اللسانية وغير اللسانية، هي التي تسمح بمعرفة المضامين المجردة بحيث أن كل سيرورة دلالية، لابد وأن تكون مقتطعة من دلالات أو مسارات، أي علاقتها، بالأشكال الخطابية المتنوعة، وتنظيم معانيها الذي يفترض التحول، واستبدال وحدات النص وتوزيعاته التي تضم العديد من القيم المودعة. وإن كان بول ريكور[٣١](P.RICOEUR) ، لم يستسغ اتجاه المدرسة الباريسية السيميائية الدلالية والسردية، أي " رفض" وجود سيميائى سابق عن التجلى اللساني. علما بأن الامر لا يتعلق بأسبقية في الوجود زمانيا ومكانيا، وإنما بسيرورة لها أشكال عامة وخاصة في إنتاج وتداول الوجوه اللسانية للرواية، بما فيها تلك التعابير التي تمتلك مواد تعبيرية تتعدى الإطاراللفظى (حركات، إشارات، هندسات، حيوانات) وهذا ما يبرر توزيع بورس للممارسة الإنسانية إلى مستويين: سيميائى Sémiotique وخارج سيميائي.

هوامش الباب الرابع: الفصل الثالث

١) ابن خلدون المقدمة ص٥١٩/٥٢٠.

٢) نفس المصدر ص٥٢٠.

٣) نفس المصدر ص٥٢٠.

4) Théorie de la litterature (textes des formalistes russes) Traduction : TODOROV (T). Ed. seuil coll " tel quel " paris 1965

٥) يتضمن الكتاب مجموعة من المقالات لجاكبسون، حيث يحرص على إبراز الاكتشافات اللسانية والجمالية السوفياتية في العشرينيات وطرح إمكانية إعادة تأويلها وربطها بالاتجاهات اللسانية والسيميائية الجديدة في شكل هيآت جديدة خالقة.

يمكن مراجعة أيضا :

JAKOBSON (R) : Questions de poétique? coll " poétique "? Ed. Seuil? paris 1973. p 31/39.

٦) يرى إيخباوم في مقالته (حول نظرية النثر) في كتاب: Texte des formalistes russes المرجع السابق، أن هناك عوامل تقوم بدور رئيس في الرواية، وهي تمزج وتصل بين عناصر متعارضة، وتعمل على ربط وتطوير مراحل مختلفة، وسوق أنساق متوازية، وحبكات متباينة.

٧) يلاحظ شلوفسكى (المرجع السابق)، أن المبنى الحكائي تتمازج فيه مجموعة من الحوافز، وأن تعارض العادات يمكن أن يشكل عنصرا من ضمن الحوافز الأخرى انظر، أيضا، عمله :

CHKLOVSKI (V) : " L'art comme procédé " in : théorie de la littérature? paris Ed. Du seuil? 1965

8) KRISTEVA (Julia) : La révolution du langage poétique paris? Ed. Du seuil? 1974

9) KRISTEVA : séméotiké : Recherches pour une sémanalyse? seuil 1969 paris

10) GENETTE (Gérard) : La littérature au second degré? 1ére publication? Ed. du seuil 1982.

11) ALTHUSSER (Louis)? RANCIERE (J)? MACHEREY (P) : Lire le capital paris? maspero 1965 tome I p. 85.

يصنف عادة ألتوسير ضمن المفكرين الماركسيين الجدد، والذين وضعوا تصورا جديدا . يقوم على استقلالية البناء الفكرى عن المجتمع والتاريخ، وإذا كانت الماركسية دعت إلى فكرة تغيير العالم وليس فقط تفسيره، فإن ألتوسير سعى إلى بناء نسق، يكتسب قيمته من نظام النظرية والخطاب.

وهذا التصور لا يخلو من امتداد، لما طرحه الشكلانيون الروس، الذين اهتموا بالمستويات الجمالية للآثار.

ومن أعماله :

- Pour Marx : Paris? Maspero? 1965
- Lénine et la philosophie : Paris? Maspero? 1968
- Montesquieu : la politique et l'histoire? Paris? Presses universitaires de France 1959

Eléments d'autocritique : paris? Hachette? 1974

Positions 1964 - 1975 : paris ed sociales 1976

Philosophie et philosophie spontanée des savants paris 1974.

12) LACAN (Jacques) : Ecrits paris seuil 1966.

استعار ألتوسير مفهوما يعود لفرويد وهو التضافر Surdétermination والذى يرد كثيرا في كتاباته خصوصا في كتابه "تفسير الأحلام" الصادر سنة ١٩٠٠، حيث يرى أن عناصر الحكم تتضافر وتتكاثف فيه الرغبات المقموعة أو المتوارية.

وفى اجتهاد مثير أغنى جاك لاكان Jacques LACAN هذا المفهوم بربطه بالتصورات السوسيرية والبنيوية، وذلك من خلال تضمن بنية اللغة للأعراض، وهذا ما ينعكس على مستوى تعدد الدلالات وبنيات الحذف، وهو ما نجده في اللغة والأعراض، على حد سواء.

وقد عاد ألتوسير إلى كتابات فرويد ولاكان لتطوير النظرية الماركسية، ويمكن أن نرى أثر ذلك في مقال له يدافع فيها عنهما.

ALTHUSSER (Louis) : Freud et lacan? la nouvelle critique n° 161/162 (Décembre 1964 - Janvier 1965).

13) GENETTE (Gérard) : La littérature au second degré (Op.cit)

من إصداراته :

* Figures (I?II?III) 1966/69/72

* Mimologiques 1976

* Introduction à l'architexte 1979

* Nouveau discours du récit 1983

* Seuils Ed. seuil 1987

* Fiction et diction 1991

14) BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman Ed? gallimard paris 1978.

15 GENETTE (Gérard) : La littérature au second degré (Op.cit)

16) RIFFATERE (Michael) : La trace de l'interetexte la pensée? octobre 1980.

* RIFFATERE (Michael) : " La syllepse intertextuelle "? poéteque 40 novembre 1979

* RIFFATERE (Michael) : La production du texte? seuil 1979

* RIFFATERE (Michael) : Sémiotique de la poésie? seuil 1982

17) BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman (OP.cit)

18) GENETTE (Gérard) : La littérature au second degré ? (Op. cit).

يتحدث جينيت بإسهاب عن التحويل Transformationمن خلال نموذجي: الإنيادة l'Ebeide وأوليس Ulysse وجذورهما في النص الأصلي: الأوديسا L'pdysséeويشير إلى أن العملين مختلفين لأنهما يخضعان لتحويل مختلف (التحويل من أوديسا إلى أولى بسيط) (والتحويل من الأوديسا إلى الإنياذة معقد) ويعتبر جينيت أن المحاكاة بدورها تحويل.

١٩) سورة الأعلى الآية ١٨/١٩.

٢٠) المسعودي: مروج الذهب المجلد الأول ص ٨٨.

٢١) المسعود نفس المصدر ص٨٩/٩٠.

22) RIFFATERE (Michael) : La trace de l'interetexte la pensée?

octobre 1980.

23) GENETTE (Gérard) : La littérature au second degré (Op.cit)

24 BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman (Op.cit)

25) RIFFATERE (Michael) : " La syllepse intertextuelle "? poètique 40 novembre 1979

٢٦) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٨٥/٤٨٦.

٢٧) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٨٥.

٢٨) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٨٦.

٢٩) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٨٩.

٣٠) ابن خلدون: المقدمة ص ٤٨٩/٤٩٠.

31) RICOEUR (Paul) : La grammaire narrative de Greimas actes sémiotiques 1980 p 8.

الفصل الرابع

البعد العجائبى

يتميز الادب الإنسانى برمته، بما يجعله يخرج عن المألوف بطريقة عجائبية، ولا يتأخر في ذلك التراث العربي، والروايات العربية الحديثة، " وعبور البشروش " غنية بالأبعاد العجائبية في اللغة والسرد والفضاء والبناء العام، بل إن الفانطستيك يشكل مكونا رئيسا في كل الملفوظ الروائي.

والكثير من القصص والحكايات والروايات تلتجئ إلى كل الأساليب والوسائل التخييلية، التي تتعارض مع " المنطق " وقانون الموجودات، والأقيسة العقلية، والمعايير البشرية العادية. وبدون شك فإن النص القرآني، يزخر بالصور ذات الأبعاد العجائبية، وعلى سبيل الذكر، نشير إلى حدث " الإسراء " يقول تعالى :(سبحان الذي

أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى)[1]، وهى رحلة خارقة.

وهناك نصوص سردية أخرى، لا تألو جهدا، في رسم عوالمها العجيبة، كما أن تأثيث مسروداتها لا يثير الاندهاش أمام الاشياء الخارقة والتناقض بين العوالم الواقعية والعوالم العجائبية، وحالات التردد، والتدخلات العنيفة، ونماذج الاستغلاق، وشخصيات الأشباح، بحيث هناك من يربط العجائبى ب " الأسرار الخفية " و"المستغلق " و"اللامقبول " الذي يندس فيما هو متعارف عليه، بافتراض وجود أحداث طبيعية، وأخرى فوق طبيعة، وهناك من يميز بين الغريب والعجيب .

ومن أجل استيضاح عناصر العجيب يمكن استطلاع موضوعات النص، خصوصا وأن هذه الخصائص قد تلتصق بالنصوص السردية. وأيضا الظواهر الأنثربولوجية، وكل الانفعالات التي تولدها هذه الحكايات والأساطير، والتزود بأحاسيس مروعة.

ولا يستثنى العجائبي، وجها من وجوه النص، حيث " يتربص " بكل العلاقات المتناظرة والمتعاكسة.

لكن، ليس كل نص ينعم بالتخييل يرتبط بالعجائبى لكن كل عجائبي، كما يرى تودوروف[2] له صلة بالتخييل. والذى يحث أيضا على الاحتراس من بعض ما يسميه ب " مبالغات " بعض المؤلفين وهم يتناولون موضوع العجائبى وتقديم سمات الأثر بوصفها اضطرارية. مع العناية بأدق التفاصيل.

والسارد المجسد يتلاءم مع العجائبي، لأنه يسهل التماهى بين

القارئ والشخصيات، وصياغة قوانين غامضة، والتى يستغلها المؤلفون بطرائق مختلفة.

فى رواية " عبور البشروش " تتعدد صور العجائبي، حتى إننا، لا يمكن فصل مكونات الرواية عن هذا العنصر الفاعل سواء تعلق الأمر بالشخوص أم الفضاءات والتطورات السردية للرواية، أي، إنه لا يستثنى هذا البناء العجائبي: أي مستوى من الرواية، ومن قوانين الطبيعة والكون، فالشخصيات الروائية تخرج عن منطق الأفعال، وعن ما يمكن أن يعتبر عناصر طبيعية، حيث إن التصدعات تطال كل الأنظمة المتعارف عليها، في النص، ولا تتوقف الاختراقات اللامعقولة والمتواصلة للأشياء، ومواد البناء الروائي.

بل، إنه أحيانا يتم الخرق لعناصر طبيعية بمجرد تجميعها في أوضاع غير طبيعية، أو وقائع غريبة، أو مصادفات شاذة.

و"الغريب " في "عبور البشروش "، هو أن تخلو من أجواء عجائبية، والتى تتعدد وتقوم على وسائل: تحطيم نسق الشخصية، وقيمة التحول من الإنسان إلى الحيوان أو العكس، واستنطاق الأحجار، وإضفاء أوصاف غريبة على الكائنات أو الفضاءات، وخروج الزمن عن كل الانتظامات والروابط، استحضار الموتى والأشباح والجن، ومحاورة الكواكب والأجرام، والتماهيات العجيبة.

فى الفصل الثاني: "الأيقونات": الجزء الثالث منه "النحاتون"، نرى كيف يصبح لهذه "الأنصاب الحجرية"، والتى هي منحوتات حيوانية، أو أشكال حيوانية، "أرواح" أو قلوب تقاس بآلات النبض من طرف "طبيب"، يقول السارد: "مغيب كل يوم كان " الطبيب" الشاحب

النابض كبزال سرير رفاص، يهرع إلى الأنصاب الحجرية، بعدما يفرغ النحاتون من نهبهم في الكتل فيضع آلة قياس النبض، في حذر شديد خفر، على المواضع التي يحتمل أن تكون القلوب رهائن فيها إذا اكتملت الأشكال الحيوانية التي ستهديها الأنصاب إلى الفراغ. وكان يدون، بالطبع، على دفتره الصغير، الأبيض، علامات غسقية بالقلم الفحم، ثم تنفرج أساريره أكثر فأكثر حتى التخمة، كأنما تتمسح المتاهات الأزلية بساقه كقطط أليفة، أو يسلمه مفتتح الأعداد – أي: الواحد – ما يسلمه إلى المتصوفة من مثاقيل الجهالة الكلية" (ص ١٦٣/١٦٤).

وفى حوار بين السارد " وجين " نقرأ ما يلي:

١- "كيف يسيطرون على أشكال الحيوانات هذه، إذا ؟ "، تسألني بعينين صاخبتين في زرقتهما.

" إنها موجودة هناك، من قبل، ياجين، الحيوانات موجودة في الكتل الحجرية، والنحاتون ممرضو توليد لا غير.. " (ص ١٦٥).

بل إن هذه المنحوتات أو التماثيل، ليست مجردة من الإحساس والشعور، وإنما تتألم وتحلم، وبالعودة إلى الأساطير سنجد العديد من المرويات والأفكار والصور والمنحوتات القديمة الفرعونية، والهندية، واليونانية تمزج بين الكائنين: الإنسان والحيوان، حيث كان الاعتقاد السائد هو رسوخ القوة الخارقة للكائنات الحيوانية، وقوى الطبيعة، وهذا ما تنطق به أيضا العديد من العادات والطقوس والعبادات والتراتيل: "ولننتبه هنا إلى أن الفن لم يخرج، بهذا عن مجال القوى، فبعد أن أسرها وطوعها راح يحتفل بها. لأن الحرب

والصيد ممارسة وعرض فاتن للقوة الخاصة بالإنسان - سيثابر الكريتى المتطور والمنعم في ذات المنهج. لكن ليحتفل بمباهج حياة ألطف، كان المصري قد أثبت مظاهر القوة بين مشاهد الحياة التي تتطلبها الطقوس المأتمية، أما الكريتى فقد نحا، أكثر فأكثر، نحو المتعة ورسم النزهة الدمثة لأمير الزنابق بين أزهار حدائقه. لقد بدأت اللذة، كهدف حياة، تتبلور كفكرة وستكون الهيكل الإعدادى للجمالية التي تعنى في تعبيرها اليونانى الأصلي: "فن الشعور"[٣] ويضيف رنيه هويغ Rene HUYGCE قائلا: "هكذا أزال الإنسان، شيئا فشيئا حجب الظلال المفزعة واتخذ مقامه في مركز النور والاهتمام، وكما نبه إلى ذلك، كثيرا، إنه فن إنسانى يتبين مع الإغريقي.

إنه إنسانى بالموضوع فقد انتهى عهد الحيوان، هذا العهد نشأ منذ العصر الباليوليتى بسحر الصيد، واستمر بالحيوان التوتم الذي توصل، بواسطة التقسيمات المصرية إلى هيكل الآلهة، وامتد، بأولوية الصيد بين مباهج الملوك والأمراء، من الفرعون والملك الآشوري، إلى السيد الآخي، بعد الفاصل الكريتى الأكثر تطورا"[٤].

فى " التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجرى " من " رمال مكدونيتشا " يقول السارد في حواره مع " جانو": " وكان يعابثني، أحيانا، مشيرا إلى التماثيل: " إنها مرهقة "، فأسأله: " ما الذي أرهقها ؟ "، فيهز رأسه استخفافا بسؤالي: "ألا تراها، يا رجل، قضت الليل متنزهة بين المتاهات ؟ ". وأنا أعلم، بالطبع، أن الليل كالنهار في دائرة الخلاء الكونى المحيط بالمتحف، حيث كشافات

الضوء العملاقة ترسل أنوارا متماوجة، من المساء إلى الفجر، على أسفل الهيكل المتطاول للمبنى، فيبدو سفينة حقيقية تمخر موج الله الأثيري، وفى الضياء الباهر، ذاك، تبقى التماثيل على حالها، مشدودة إلى حلمها الصلب، الساحر، الذي يلهم خيال حمار ميت، مثل: الشاعر " ميلان " أن السكون هو يقظة المعنى، بحسب ما سمعت منه في شروحه الغامضة لمصطلح "المادى" (ص١٨٤/١٨٥).

وهكذا نرى كيف تعانى التماثيل من الإرهاق، وكيف قضت الليل متنزهة بين المتاهات، وهي التماثيل المشدودة أيضا إلى الحلم الصلب والساحر، الذي يلهم خيال " الحيوان " الحمار الميت، بما يعادل قوانين جديدة للطبيعة، تتطلب تأويلات أو تفسيرات لظواهر غير معلومة.

جاء في " السفينة ذاتها "، كما يخبر بذلك السارد، بناء على تأكيدات " جانو "، والمستند بدوره، فيما يرويه إلى مؤلف "مجهول ": " إن عين طائر الخطاف تنبت، من جديد، إذ ا اقتلعت، ويحيل إلى المصدر ذاته أن ظباء بلاد السند تشم بقرونها، وهو، إذ تناول منى بندقيته التي أعارنيها، يوم أطلقت طلقتين على الشاب الغريب، بادرنى مبتسما بما يشبه ألغازه هذه، المقتبسة، أبدا، من تصانيف مجهولة: " لقد اختارونا من بين المئات، يا رجل، لبناء المتحف ". وصرخ في مرح: " سنبنيه على شكل سفينة "، ثم ضمنى بذرا ع واحدة، وفى الاخرى البندقية: " سنبنى متاهة للرحيل " (ص١٧٣).

وكما يتضح فإن عناصر العجائبى تتلون في نفس الملفوظ السردي، بحيث لا تصبح " محجوزة" لعنصر أو جزء دون غيره:

فعين الطائر تنبت في حال اقتلاعها (الخطاف)، كما أن حاسة الشم عند الظباء في بلاد السند تتشخصن في قرونها، وليس في أعضائها الطبيعية، (الأنف) قبل أن يشير السارد إلى توصيف، ليس من باب شذوذ العقل، وإنما لتسريد ظواهر ومورفولوجية تكوينات لا تصدق، وهو " منى البندقية "، واللافت، أن هذه النماذج العجائبية لا تنحصر في سياق النص، وإحالتها على مؤلف مجهول، حتى لا يغدو هذا البعد حكرا على " عبور البشروش " بمعنى أن هناك تشكيلة من الكتابات والمؤلفات والأجناس الأدبية وغير الأدبية المفترضة التي تعبق بالنصوص العجائبية.

ويمكن أن نستخلص من " منى البندقية "، ذلك الامتداد العجائبى لشهوات عجائبية مرتبطة بالكائن الحى أو الجماد. حتى إنه يصعب تصنيفها كرغبة مادية أو معنوية رمزية، تنتمى إلى عالم الواقع، وإن كانت أشياؤه " واقعية " (البندقية _العقرب، الخطوط، المتحف...).

٢- لدى " أيوستولى " امرأة روسية الان. لديه فرج الفكرة كلها الان.

لدى المسار الأخرق إلى انقلاب العالم انقلابا عادلا، في فجر عادل، تلقى فيه البشرية جوهرها الكلى إلى أبد النعمة، مطمئنة إلى أن الله لن يعد متاهات أخرى للحياة " (ص ١٥٨) أو يقول: "هذا القدير سيرشدكم، بإشاراته، إلى تدوين التصاميم والتخطيطات، وأحذركم من أنه يضيق بالاسئلة. صبره كفرج العقرب، فتمهلوا عليه إلا في الضرورات القصوى. وبالطبع، جس دفاترنا، واحدا واحدا، بآلة قياس النبض، في محل الأختام، مدونا على دفتره الأبيض

الصغير صيرورات خيال عضوى يهتدى به إلى فهم الجماد ومساررراته، حتى لو كان ورقا " (ص ١٧٤).

و كما يقيس الطبيب قلوب المنحوتات، فإنه يتم أيضا جس الدفاتر بآلة قياس النبض لفهم مسارات الجماد (كونية العالم) والورق ما هو إلا مثال عن " كلية الجماد "، أي تعميم بعث الحياة في كل أشكال الجماد، وتعميم عناصر الإحساس والشهوة.

٣- "تسعة أشهر وأسبوعين التهبت الخطوط المستقيمة الماجنة، والخطوط القوسية ذات القلق، كأنما تنضج على فحم مشتعل في كانون " أيوستولى " العابق بشواء الخنزير، مثلثات ومكعبات، وزوايا مهدورة في سكرة القياس، ملأت أحلامنا الثقيلة والخفيفة بنبوءات الجليد الإسمنتى " (ص١٧٤).

أو ينقل السارد ما يلي: "هذا ما سيكون عليه حال المتحف الغريب، أما قبل ذلك، أي حين استغرقنا في تصميمنا الفراغية _ بتوسلات كبيرة إلى الزوايا والخطوط والأشكال الدائرية أن تترفق فتلين " (ص١٧٤).

بل إن الحكاية التي وردت على ألسنة الساردين، أو من مصادر وحكايات وكتب مبثوثة في الرواية، هي الخالقة لانبثاقات وتفحصات عجائبية، وحوارات تصل العجائبى بأسرار غير معلومة، وليست في المتناول (الإصغاء لصدى اختلاق المنى في الخصيبين): ".. كما راعنى أن في صوت " جانو " وترا ضائعا وهو يسرد حكاية مقتضبة عن كتاب جلبه، في حافظة من جلد الجاموس، وقد أشار إليه، مرة، بعد ما علقه إلى مشجب ثيابه النافر من الحائط بثلاث شعب كقرن

الوعل: " هذا هو، تستطيع أن تسمع فيه صدى اختلاق منيك في خصيتيك " (ص١٨٢).

أما في: " التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجرى "، فإننا نصطدم بتصاميم لفضاء (هيكل المتحف) فيها إسقاط للذائقات الشخصية، المحسوبة " بموازين الابراج وخواص الكواكب ": " بعضهم أصر على الإتيان بالحجر، وآخرون استحسنوا الخشب الصلب، وفئة ثالثة قدمت براهين لا تحصى، لها قرائن وأسانيد في عمارة الأسلاف الخالدة، على أن الطين هو أصل كل هيكل، كونه النطفة الازلية للهواء، والهواء من خواص القدسى قبل وجود أي شيء آخر، وإلا استعان الله بكيموس غيره بدل النفخ في الطين، الذي كان، بدوره، من ركائز المشيئة الكبرى للقدم " (ص١٨٣).

ويمكن أن نرى في هذا نزوعا لاستيحاء و"استنساخ" تلك التصورات العجائبية حول أصل ونشأة العالم (هيولانيته)، وقدمه، كما دونت ذلك " عمارة الأسلاف " في الفلسفة اليونانية التي اعتبرت أن أصل العالم هي تلك العناصر الأربعة (الماء، الهواء، التراب، النار)، (الطين هو أصل كل هيكل) كما يقول السارد، وجعل " الطين " العنصر المحول والمحول هو " النطفة الأزلية للهواء "، مع ربط ذلك بفكرة خلق الإنسان بالطين (خلق آدم من طين)، كما في النص القرآني، وهي كلها مستويات محايثة، من الصعب ضبط بنيتها التمظهرية الوجودية[٥]، وليس فقط اللسانية، أو اختزالها أو تنميطها، أي تسريد نظريات وأفكار مجردة وعجائبية، وفلسفية حول تأسيس العالم ومسألة الخلق والذات. وعجائبية النص هنا، تتبدى، في اختفاء

الحواجز العادية، وتبديد المسافات الفاصلة والموزعة أيضا بين العالم الخارجى والأنا في انصهار كلى (للأبراج والكواكب، والأحاسيس والذائقات الشخصية، والطين، والنطفة، والهواء، ومسألة القدم، وفعل النفخ ..). وبذلك فإن العوالم المادية والخارجية، وعوالم اللغة تستبيح بعضها البعض بالتسرب والاندماج الداخلي، كما أن أزمنة وفضاءات العالم الموصوف في الرواية، " ذوات" سردية معلقة وفوق طبيعية وممتدة خلف ما يمكن أن يحسب واردا، وممكنا، وليست ذات صلات بفضاءات الحياة اليومية، ويمكن للسارد (الرواية) أن يستولد هذه النسيخات العجائبية من المكتوب والشفاهى (الأحاديث)، كما يستنبط ذلك من قول " جانو "، والذى ينسبها إلى السارد.

حيث يمكن أن تسمع عن ريش يتساقط من الغيوم.

يقول: " بات أكثر تأملا، من غير أن يفقد شهيته إلى ذلك المرح العابث، المرير في سريرته، وهو يختلق النكات الماجنة 'حتى إننى لم أقع منه على أخبار حول رحلته من جزيرة النحاس إلى أرض " يلمازملى "، بل لفق لى أحاديث خرافية عن غيوم يتساقط منها الريش فوق أرض " بوطان"، وعن حزام بعرض ستة أمتار من الخرز يطوق الهضبة المشرفة، أسفل سفح صوروس الشرقي، على بلدة " عين ديوار " _مسقط أسرارى _الضريرة " (ص١٨١).

ومن تساقط الريش من الغيم، إلى عجائبية النباتات التي أحجمت عن إيواء إبليس باستثناء " نبات الخس ".

يقول السارد في: "الملاك الذي نجا بسبب قياس خاطئ للمنظومات": "هل آوى نبات الخس إبليس، حقا، حين أحجمت

النباتات الأخرى عن إيوائه، في هروبه الثانى من القيامة ؟. جدال عاصف مزق هيبة المتصوفة المنعمين بأحكام هي هبة الباطن، التي يراها صاحب "التأسيس الكبير" أبو المعضل أو يس الماردينى فراغا في المجاز يهرب عبره اليقين، فما من متصوف يموت إلا متوسلا إلى الظاهر أن ينجده بمكاشفة في العدم، حين يكون العدم خيالا في المكاشفات " (ص ١٨٦).

كما، إن المميزات الأساسية التي تنبجس منها الوقائع والملامح والمواد تضع الفصل بين المادة والروح موضع استفهام وسؤال، بتحطيم الفاصل بين الذات والموضوع، وبين الزمن وفكرة البدء، والخلود، وحركات الكواكب والأبراج، في علاقة كل هذا المجموع من المشاعر والتخمينات والمصادفات، مع الإشارة إلى " الحادث والحدث " غير العادى في تاريخ البشرية وهو قتل "قابيل لهابيل "، نقرأ ما يلي: " غير أن القلق الحق، بحسب الماردينى، مرادف لابتداء أيما سنة من سنين العالم المنظور بيوم هو السبت، فيكون طالعها زحل، وأبراجها الجدى والدلو، ونسيجها، التخمينى غم، لأن في مثل سنة تبدأ على هذا النحو قتل قابيل هابيل _أخاه، مسحورا باقتداره على نجدة الزمن كى يرتب خلوده كخاصية من المصادفات المعلومة " (ص١٨٦).

ولذلك فإن العناصر العجائبية في " عبور البشروش " تنال درجة عالية من التجسيد اللغوى الذي يتطرق إلى مواضيع كثيرة تنمحى فيها الفواصل، وذات المواد الخام المتخيلة التي لها سببية خاصة، وليس لها وجود أو وضع قار، حيث لا يقدم لنا الزمن أو كائنات

النص بوصفها ذواتا منخرطة في الواقع وعلى علاقة بالآخرين، والأشياء التي تبقى خارجية عن الرواية وتيماتها.

وهذا التحول العجائبي للبنيات يدمر الآليات المقولية اللغوية والإنسانية، ويخلق مثلا كائنات إنسانية (هياكل بشرية) من القصب: "سرداب بطول أربعين مترا: هكذا قدرته. والتصاوير المتناظرة على جداريه شباك من البحيرات الزرقاء وقد نبت على ضفافها قصب طويل ذو ورق متهدل مليء بصور عيون آدمية. وإذ تمعنت في القصب وجدته هياكل بشرية، في هالة من سموق نحيل، مائلا قليلا يعتذر - ربما - إلى الريح،، أو تتعذر الريح إليه" (ص٢٤١).

وإذا كانت الهياكل البشرية تستمد وجودها أوكيانها من نبات القصب، فإن النباتات، "تنتزع"، كذلك إنسانيتها، (عبر فعل التسلي مثلا). وهناك أمثلة أخرى في الرواية، تعبر عن عجائبية " النباتية الإنسانية" يقول السارد: " لربما، بحق، كانت شجرة الخروب تتسلى بإحداث شقاق في المشهد الذي ظل على حاله لسنين، حتى إنه لصلابته، استغلق على رفاهية ألوان " جين" المائية. لكن تسلية الشجرة تضافرت، ذلك اليوم، مع العبث الذي ابتكرته جبالة الإسمنت الآلية بإخفاء ظلها عن الرؤية، على مرأى من شمس كلية كيد المتصوف تنقبض على اسطرلاب الجوهر: لقد نقض المكان تدبيره الأوفى وانغلق الظاهر" (ص١٣٤).

بل تصل هذه البنيات إلى درجة تلقي "الوحي" بغض النظر، عن طبيعة هذا الوحي، فالوحي له علاقة بالرسل والأنبياء والكتب المقدسة، أي أننا أمام " نباتات خارقة" أو إعجاز إلهي لن يكون

العالم فيه إلا ذرة من حركة شاملة: " نبات" أوحى إليه أن يبتكر خيالا في باطنه كالسلالم، حتى بات قادرا على قياس النسب المحتجبة بين أقمار كوكب المشترى التسعة، واستخراج الحصص الزمانية من علم الكرات، بتبديل الانحراف الدهري. وذلك من الأمور التي لا تتجلى سوى للنسيان، فسموه " نسيان الرعد"، ثم تولته مقادير الأسماء فاستقرت به على واحد تعرفه العامة: " البنج"، أي ذلك المخدر المصطفى لجعل الألم سباحة في العرفان الأقصى، حيث المشمولات الأنثوية بترف الله تتوازى في الأقواس التي هي " محنة للهندسة" (ص١٤٥).

ويتسع مجال الخوارق والأنسقة المربكة بحيث لا يحافظ على بكارة عدد كبير من الخطوط الإنسانية، والخطوط الزمانية والمكانية والفلكية. وبناء الذات ونظام الفصول بطقسها ومناخها، يقول السارد: " الظهيرة هي مكاني، إذ ا، وليست وقتا من أوقات النهار. والاقامة الدائمة في الظهيرة تجعل طباع الصيف هي الغالبة علي، لذلك أنا في فلك شمسى أبدا، واتصال أبراجي بالقمر مصادفة " محضة في فضاء العلامات الكبرى لليقين، وقد أستعير من "الماريديني" جملة تختصر الحال: "البرد، نفسه، خيال من خيالات القيظ حين تستبد به الحمى".

وأكاد أومن، تبعا لهذا التصوير، أن فصول السنة الثلاثة الأخرى هي اختلاق مني لاجتلاب الإثارة إلى سياق سرد رتيب لأصوغه بلساني، بل أرويه بقلبي المستوى صقيلا كسطح مرآة لامتناه، يعكس قلوبا لا متناهية" (ص ١٨٩).

أما عن المخلوقات العجيبة فيقول: " في المساء - حين انحسر وهج القيظ الأعمى إلى كهفه، وانتشرت مخلوقات خفية، ذوات عبور منعش، تهز بمراوحها - فاتحت "جانو" بما توهمت، بعد كأسين من فودكا بريطانية :" أ أفاجئك إذا قلت إن ميلان هنا؟" فتأملني لحظة، ثم ألقى إلى بكلمات أخرجها من باطن يأسه الساخر: " الغيرة أمر يتسم به الشهوانيون القلقون" (ص١٩٥).

وإذا كانت الأحاسيس الإنسانية - كما أِشرنا - سمة من سمات هذه الأجواء العجائبية، حين تنطبق على حركة المنحوتات، أوالنباتات: (شجر الصنوبر العابس - عويل شجرة الخروب)...الخ فإنها تنطبق أيضا، على الحيوانات والطيور أي، إن الرواية تستوحى أشكالا عديدة من التراث الإنسانى والذى يظهر في التعبيرات القديمة كانت شفاهية أو مكتوبة أو منحوتة مثلا: (صورة ساحر متنكر في هيئة حيوان)[٦] "إن حيوانا ذكيا كالقرد يستشف الأمر فطرة، فهو يقلد، أو "يشابه" وما على الإنسان البدائى إلا أن يرتب بدوره التزييف وأن يخضعه لقوانين الانتظام الخاصة بذهنه، أي إلى الإيقاع فيخلف بذلك الرقص حينذاك يقوم الصياد أو الساحر بتقليد مشية أو حركة الحيوان، متما التشكيل، ببعض بقايا حقيقية كالفراء أو الجماجم تزيد في قوة الإبهام، وما تزال هذه الممارسة قائمة لدى القبائل البدائية الموجودة في أيامنا نحو طقوس الرقص الكاليفورنيدى في أمريكا الجنوبية، وفى هذه الحالة يجرى التقليد والاستيلاء بجسم الإنسان نفسه لا بواسطة غرض صنعته يداه، وحين خطر لأحد أسلافنا الأولين أن يخلق هذا الغرض، كنوع من

صلة وصل بينه وبين الحيوان المستهدف، إذ هو صورة هذا وصنعة ذاك، تمت ولادة العمل الفني"[٧].

نقرأ ما يلي: "صعقت، كانت صرخة الطائر تتحول إلى عويل موجع. عيناه الآدميتان علي، ومنقاره الضخم المعقوف يمزق الهواء كما فريسة، فتراجعت دون أن أرفع بصرى عنه ولما صرت خارج سياج شجرات الزيتون هدأ الطائر، فاستقر، ثانية على قمة العمود الخشبي. وهو يرمقنى من هناك حتى بعد أن جلست إلى طاولتى على رصيف المقهى" (ص١٨٩).

ومصدر الإعجاب هنا، (عويل الطائر)، (وعيناه الآدميتان) و(تمزيق الهواء مثل فريسة بمنقار ضخم ومعقوق).

يضيف قائلا: " شعور خافت من القلق، لكنه دائم، جعلني، منذ ذلك اليوم، أخص الطائر بتأمل يستغرق ساعات جلوسى في المقهى. وكأن الطائر نفسه يخصني، أيضا، بتحديق يومى من عينيه الآدميتين، من فوق رأس العامل ذى الوجه الشمعى الذي لا ينفك يلتفت إلى التفاتاته الباردة وسط القيظ ذى المخالب الإسفلتية" (ص١٩٨).

إننا لسنا أمام توازنين متشابهين بين متناظرات الملفوظات وكائناته وأشيائه، وإنما تخلقات رهيبة تفصح عن ذاتها، وتتقدم صوب كل الاتجاهات، وكأن قوى "فوقية" أو فوق طبيعة تتدخل للمخاطرة بالمتخيل إلى أبعد حدوده.

نقرأ مايلي: " ثمت ما شدني، بعد سماعى الدوى في أحشاء المبنى إلى ذاكرة خروف "وطفا" الأسود نفسه. وهو أمر ليس بالمتعذر

على شخص مثلى من مواليد "الحمى القمرية" وهي ساعة من الساعات التي ينقل النور فيما الخواص الكبرى للمولودات على رقعة واحدة من شطرنجه في سرمدية من تمازج الحجب وانفتاح بعضها على بعض وانعتاق المصادفات من أن تكون في علل العقل التي تؤكد بها حصانة السر" (ص٢٣٩).

وعبر هذا التطور السردي اللامتناهي، واللغة المتشحة بقوة الخلق الجديد للكائنات وأنظمة الكون وتصدعاته، أو التحاماته المفزعة، وتحويلاته المعممة والمضاعفة، نشعر أن "كلية النص" هم أشخاص متعددون ومكونات متعددة، وروايات لا شاطئ لها، وعلى هذا المنوال نصل إلى هذه "الولادات" العجائبية: "ملكة واحدة تتقاسم الإنسانى والحيوانى في جرمها إذ ا كانت ولادة الكائن في الحمى القمرية أي في الساعة التي تتعرق فيها ظلال الانواع من مسام الجسد الواحد للمشيئة. فإذا أنجزت النشآت المخلوقة باستتباب أعمارها على نضوج، ظلت على انجذاب، بخاصية هذه الحمى الطاهرة، نوعا إلى نوع، وجنسا إلى جنس، وطبائع إلى طبائع، كأن المغاليق المستحدثة بين الكائنات المتنافرة هي سفن ذاهبة آيبة في اتجاهات الجذب الحرة للحقيقة" (ص٢٣٩).

إلى أن يقول كذلك: "أنا وخروف "وطفا" لسنا إلا خفاء الظاهر، وقد شممت، بذاكرتي، بعضا من صوفه القصير المحترق، ورأيت في الوميض الخاطف، بعينيه هو، فردوس الشكل الأول للهيولى وهي تمزق أقمارها الثلاثة ثلاثين مرة، وتمزجهم في خلها الشمسي، ثم تسكبهم بعد أن يذوبوا في الأنبيق ذاته الذي تمسك به أنامل الفرا غ

المرتعشة من فرط كهولتها" (ص٢٣٩).

وهذا الاندماج العجائبى ينتقل من العام إلى الخاص، أو من الخاص إلى العام، حيث يشترك الإنسان مع الحيوان في كل الخواص غير الطبيعية من الولادة في " الحمى القمرية" إلى تعرق الظلال بل إن كل الأنوا ع والأجناس والطبائع تمتزج في بعضها، وتمزق الأقمار وامتزاجها أيضا في خل شمسى قبل أن تصبح للفرا غ أنامل مرتعشة، ثم تقديم الذات / الأنا الساردة و"الخروف"فى شكل كيان واحد معرض لكل الانقلابات الفانطاستيكية، وهذا الكائن المنحدر من "سلالة المصفوع" بنور ليس مثل كل الأنوا ع، والناجم عن تحولات جذرية غير ملموسة، ولا سببية لها: "لم ير خروف من سلالة ذلك الخروف الأمور العريقة، وميضا كذلك أعشاهم النور أحيانا - نعم - من صواعق متهتكة، أو مرور أجرام تحت ثياب الملائكة، أو من مشاجرات الجن إذا تقاذفوا باليواقيت المضيئة، لكن وميض القذيفة التي اجتازت الحدود بين العراق وتركيا إلى مزود روحه، مكنته، وحده لبرهة، أن يعبر قطيعا من الأسلاف، هادئين كغمامة، تموج أصوافهم النقية السوداء في الهبوب الرحيم لشهوة الكون الكلية" (ص٢٤٠).

وفى مسارات سردية أخرى تظهر شخصية "الشيطان" بكل أبعادها العجائبية، مع التركيز على صوت هذه الشخصية المجهولة والأبدية، والتى ألهبت الخيال لقرون، شخصية غير مجسدة لكنها ذات دينامية خاصة، وقد جاء ذكرها كثيرا في الكتب الدينية، وعلى رأسها القرآن الكريم، كعدو للإنسان، ومصدرا للغواية والإيقاع به،

وبقيت مهيمنة على التخييل والوجدان واعتقاد الناس، ولذلك من المألوف أن تظهر في النصوص الأدبية والحكائية والتاريخية وغيرها، يقول المسعودي: "وللناس كلام كثير في الغيلان، والشياطين، والمردة، والجن، والقطرب، والغدار، وهو نوع من الأنواع المتشيطنة، يعرف بهذا الاسم، يظهر في أكناف اليمن والتهائم، وأعالي صعيد مصر، وأنه ربما يلحق الإنسان فينكحه فيتدود دبره فيموت، وربما يتوارى للإنسان فيذعره"(٨). يقول: "دخل أحد الخروفين إلى المنزل بعد سماعنا صرخة الشيطان، يا عمر كان صامتا، لكنه يبكي، أنا أعرف كيف يبكي الخروف يا أخي أحشاؤه تزحف على الأرض خارجة من خاصرته " ذلك ما قالته و"طفا" في اليوم الأول لوصولها منهكة إلى بلدة " عين ديوار" فيما بقي زوجها في تركيا، قريبا من بيته" (ص٢٠٨).

ثم شخصية "الشبح": شبحان سيتجاذبان حديثا لينا في الخلاء الكوني، الذي يلي حقل اليقيظين، شبحان حيان من صنف ثان، ليس في حوارهما لوعة على شيء، مستأنسان بالخسارة لأنها واضحة على نحو هادئ وحنون، سبحان أنضجهما الموت: ذلك ما سيكونان عليه من حال وهي، قطعا، ليست الحال التي يتماحك "جانو" و"ميلان" في تجاذب كونها" (ص٢٢٣/٢٢٤). أو ذكر شخصيات "الجن" و"الملائكة" ومخاطبة الموتى: "وثمت بالطبع إشارات أبعد من أن تحصر في رسوم مدونة أو مخاطبات بين الناس، أو تدرج في علوم ينسخها الخطاطون في صعودهم من كتاب إلى آخر على سلالم تحترق فالريح، مثلا، هي تقادم الشكل وعاصفة الغبار هي مخاطبات

الموتى والسماء هي درع العاشق والغيم هو الفرصة الناقصة، والنار هي الخيال منفلتا، والنهر هو الطبائع في إنصاتها إلى الطبائع والأفق هو حزن الأقوياء؛ والسهول هي الوداع؛ والأدغال هي الهبات التي لا يعرف أصحابها الحدائق هي الغدر الممكن، والحجر هو التعب، والظل هو العبث، والحيوان هو الفكرة الواحدة متعددة في انقلاباتها الخاطفة ولكل من هذه المرموزات ما يوافقها في الهندسة الكلية للظاهر كإرث إلهي" (ص٢٢٩/٢٣٠).

إننا أمام أشكال جديدة من العلاقات اللغوية والكونية، ومنحوتات لسانية منغمة بالمجازفة. وتناسل مولودات نصية وتصورات وأحجام وأحياز وإدماج "العجيب في العجيب" إلى حد أنه لا يمكن تصوير ذلك بطرق عادية في المخاطبات والإشارات والشخصيات والرسوم، والخطوط، أي أننا أمام تأليفات مغايرة لكل ما هو متداول يحتل فيها كل ماهو غير ممكن حيزا واسعا في الوجود اللساني بما يرفعه أو يختزله في انتشارات وجودية وأنطولوجية ممكنة، لكنها مستعصية على التحقق، وذلك من خلال كل التجسيد الحيوى الذي تضيفه الرواية (الريح/تقادم الشكل/ عاصفة الغبار/ مخاطبات الموتى / السماء / درع العاشق / الغيم / الفرصة الناقصة / النار / الخيال المنفلت/ السهول/الوداع/ الجمر/ التعب/ الحيوان/ الفكرة الواحدة المتعددة الانقلابات...) والتى تؤول كلها إلى الإرث الإلهي"، كمرموزات لها ما يقابلها في ما يسميه السارد "الهندسة الكلية" وما يمكن أن يتلاءم مع ما نصطلح عليه تبعا لتحليل دلالته: بكلية خلق الرواية، التي تبث دينامية غير ممركزة عند نقط معينة، بل تتجاذبها

كل الهيآت والبنيات الزمنية والشخصيات والإسهامات الفضائية الكونية، ذلك، إن الرواية، لا تكشف كياناتها وأصواتها، إلا في ضوء هذا الإشباع الروحي الظاهر والمستتر، وتوسيع مجالات الحوار وعناصره وشخوصه وزاده ومواد تفكير هي العالم ونظامه، وكلما اعتقدت شخصيات الرواية أنها "حطت" بمكان في الرواية، تاهت بين سطورها ومجراتها اللغوية دون أن تعثر على ذواتها وعوالمها، وهي تنظر إلى الطبيعة والمجتمع، أي إنها تتكون كمخلوقات "أذلها" لانظام الكون ونظامه، أو إنها بالنقيض من ذلك تتوق، هذه الكائنات إلى السيطرة على الكون، أي إن الرواية لا تحكي عن العالم وإنما تتحدث معه وتحاوره وتناوشه وتعنفه. كما تهادنه وتراوغه وتدمر التصورات الذاتية حول العالم والعلائق والأشياء. هذا التوجه يسري على الكلمات والملفوظات، بحيث إنه لا توجد أشياء محددة، أو مواضيع مضبوطة، وإنما "كيانات" تتلاصق كيانيا فيما بينها، دون تفاهم مشترك، بل تنتهي إلى الحوار والتعارض، وليس فقط ما تعلق بالإنسان وإنما بباقي "المخلوقات" الحاضرة بقوة في الرواية، مثل "الحيوانات" وبنيات وتقنيات النص، أي شكله ودلالاته يقول :" كانت الحيوانات تتبادل مجادلاتها العجماء، كل برطانة إقليمه الذي ينحدر منه الأسلاف، في هزيع من الليل لم تألفها تتخاطب فيه. وقد جلست في سريري، مائلا برأسي إلى جهة النافذة أصغي إلى التورية الأولى للنشوء في الصوت الذي لم يروض بعد - صوت الحيوان: إنه دفق واحد من اللغز لا تقطيع في إشارته أو مشاحنات في النبر كعهد الآدمي في تفصيل دخائله تشبيها بعد تشبيه، لأنه غير واثق من

المعنى الذي يفصله فيرتاب فيه فيعيد تصويره، فيدوره، فيجزئه على مراكز من علاماته الطاحنة، فيقصيه دفعا تم يستعيده جذبا حتى يقتله" (ص٦٨).

ثم يضيف السارد قائلا: " خصيصة صوت الحيوان هي خصيصة الخلق - ذلك الصغير الرخيم الذي جوف الطين من فروجه المعلومة" (ص٦٨).

وخلاصة القول، إن الرواية تضعنا على أرض" الحوار" العجائبي المسرود والسارد كذلك، المدثر بكل العلامات والمفارقات المثيرة التي تتوصل إليها كتابة مغامرة متحررة من وثوقية القوانين وسلطة الكينونة الجاهزة، المستسلمة، المخدوعة، والمسلوبة، إذ لا تتوقف عوالم الرواية المتخيلة عن بلورة دفق من الصور الطافحة والممتلئة والمشبعة بعجائبيتها، لننظر إلى هذه الأمثلة :

" لا لو كان "ميلان" هنا لنثر كنوزه الرقيقة من شعر عانات النساء على رمل الساحة، حتى ينجرف الكون إلى أرخبيل من المني، وتتفتح الأفلاك كفروج في المهب العظيم لإرث الأزل. لكنني لست أعمى، رأيت "ميلان" رأيت يأسه الذي لا تخطئه عينان كعيني لهما فراسة الأسى الرقيق جدا عن جد" (ص٢٠١).

وإذ يصبح الكون عبارة عن "أرخبيل من المني" وانفتاح الأفلاك مثل الفروج، فإن الفرج ذاته في الرواية صورة للكون.

.4يقول السارد: " أمر هائل يتفجر، كوحي مجنون، في كل عرق فيك حين يلقى بك الفرج في غمامته، تعثر على نفسك وتضيعها في البرهة ذاتها يا آدمي، تلمس الابعد الذي في انتظارك على هيئة

اليقين. ولأن اليقين معجزة الغامض، لا يغدو خفيا أن الفرج يقين بدوره، يا آدمي" (ص٦٤).

ويضيف: " يريد الفرج متكلما بلسانه الظاهر يريده ظاهرا ليقلد الباطن حقيقة المنى كوسام شرف. يريده فرجا يليق باسمه المزلزل، فلماذا قناع الشعر؟" (ص٦٤).

٥- أو يقول :

" يسيل من المنى جرف هذا الشعر إلى حديقته فوق جدار البيت. تعب كثير أجرى عرقى من قذالى حتى مفترق ردفى لهاث يكفى لإنضاج حقل من البرتقال. ألا ترى؟ " وأوهمنى أنه يعد الجيوب الصغيرة في حزام الطلقات القوقازى المعروض على طول الجدار" (ص٦٣).

إلى أن يعلق على شعر "ميلان" قائلا: "لكن "ميلان" ذا الكلمات الذهبية كالفجر الذي يكرره في شعره المثقل بالبشرية وخطواتها الصاخبة في دائرة الحروف، أجلسنى معه على العتبة التي لم يبلغها شعره بأقدامه وأظافره وأسنانه، وكلاباته، وسلاله، ومنجنيقاته التي تقذف الورد إلى الفروج الكثيرة للأقدار" (ص٦٥/٦٦).

وهكذا يتضح أن النصوص والأجناس المتخللة في الملفوظات، مثل "كتاب الماردينى" وأشعار " ميلان"، لا تسرد أحداثا وأفكارا وحكايات فقط، وإنما ترتد إلى استقطاب كل ما هو عجائبي، وهذا ما يختصره السارد في قراءته أو تعليقه على شعر "ميلان" وعلى تخيلات موازية، لا تترك مجالا للفتور أو تبطئ إيقاع النص المنفلت من ذاته، قبل أن يقتلع كل العلائق والتصورات وهو ما يمكن أيضا، أن نقرأه في نصوص روائية وقصصية أخرى، وفى التراث السردي العربى مثل: " ألف ليلة وليلة"

فى " الميتة العاشقة" لتيوفيل غوتيه[٩]، نرى تكون أجواء عجائبية، نموذج قصة الراهب " روموالد" الذي يغرم بالعاهرة "كلاريموند" التي تموت لكنها تستمر في الحياة بامتصاصها للدم خلال الليل، والجدير بالذكر، إن العديد من النصوص الروائية الغربية، تولى أهمية واسعة للشخصيات العجائبية، وعلى رأسها شخصيات مصاصى الدماء.

وهذه "الحياة الثانية" العجائبية للعاهرة، عائدة لتدخل من الشيطان في نظر القس، لكن الانعطافة الكبرى تأتى حينما يفتح قس آخر (سيرابيون) التابوت بعد الحفر، حيث يوجد جثمان كلاريموند، وكأنها دفنت للتو، وعلى شفتيها قطرة دم.

وهذا مثال فقط للمكون العجائبى في الرواية، وهذا المكون الذي يتنوع في رواية "عبور البشروش" والتى لا يمكن اختزالها وتنميطها في أشكال محددة، حيث يمكن أن توظف الرواية شخصيات ذات حمولة عجائبية مثل: الجن والشيطان، أو تحول ماهو طبيعى إلى ما هو غير طبيعى وتغير بنيات الحكى في أزمنتها وفضاءاتها وحكاياتها وأحداثها ودلالاتها، وشخصياتها، حيث يمكن للحيوان أن يتكلم، والمنحوت أن يتألم، وأن يتجرد الإنسان من خصائص الكائنات، ولا ننسى أن التراث الحكائي الشفاهى غنى بحكايات عجائبية (يتزوج فيها الجن بالإنس) وتتغير فها حالات الوجود، ويتداخل فيها الإنسانى بالحيواني، ويتغلب فيها الفاعل السردي على

كل القوانين الطبيعية.

فى " ألف ليلة وليلة" نعثر على العديد من الظواهر غير المألوفة البتة، كانت زمنية أو مكانية، أو حجم الكائنات، أو أحداثا غير طبيعية (رحلة سندباد)، حيث يقدم السارد وصفا خرافيا لطائر الرخ الذي يحجب الشمس، وهذا ما وقفنا عنده، في رواية "عبور البشروش"، حيث توجد طيور أسطورية لها حياة أبدية، وحيوانات بعيون آدمية، وأخرى ضخمة الأحجام يمكن أن ترفع الهواء، أو الهواء يرفعها. وتخاصم النباتات والحيوانات وأوصاف حيوانات معينة...إنها كيانات عجائبية لها وجودها...وإن كانت ذات طبيعة "هلامية" وتختلف في النصوص الروائية مثل: "شبح الموت الأحمر" لإدغاربو، وشخصيات مصاصى الدماء، وحوار الموتى، والتماثيل، والمنحوتات، والنباتات، والطيور والحيوانات في "عبور البشروش" التي تدب فيها الحياة. وتمتلك هذه المخلوقات النصية استقلالا كبيرا، وتنتهك عنصرا أو عناصر عديدة، من مواد الرواية وشخصياتها وفضاءاتها وأشيائها، "ولاسببية" هذه المواد في تناغمات سرية. ففى "ألف ليلة وليلة" يظهر الجنى في قصة القلندى الثانى مثل: عجوز ينزل العقاب بالأمير والأميرة اللذين على علاقة تصل إلى درجة المضاجعة ومقاسمة الفراش، دون علم زوج الأسير، حيث تحكى الأسيرة أن جنيا شرسا اختطفها قبل أن يجد الأمير نفسه وقد أصبح قردا، ثم رجلا، وتتوالى التحولات، حيث تصير الأميرة ثعبانا تعارك العقارب، الذي ينقلب إلى صورة نسر، ويتقمص الثعبان شكل نسر أقوى، ثم يظهر قط أسود وأبيض، وذئب أسود إلى آخر

التقلبات قبل العودة إلى الصورة الإنسانية.

وبدون شك، فإن رواية "عبور البشروش" تمتح من التراث السردي العجائبي، من مؤلفات وحكايات وتخيلات، لكنها تخضع لتعقيدات غير مسبوقة لأن هذه التحولات ليست استنساخا لتحولات سابقة، حتى وإن مورست على نفس المواد والكائنات من إنسان ونبات وحيوان، وأشياء وآلات.

يقول السارد: "لم أفاجأ بالضوء الفيروزى حين بلغنا بهوا مستطيلا أسفل الدرج، غطت جدرانه رسوم فاخرة كأنما من الجص الصلب، لحيوانات شتى، وكانت تتنفس جميعا، فترتفع وتنخفض خواصرها من الشهيق والزفير الهادئين، كأنما ألصقت تلك الحيوانات بالجدران إلصاقا غارت فيه أنصاف جسومها، تم طليت بالكلس الأبيض ليتوحد اللون في ذلك البهو المشرق بضيائة الفيروزي" (ص٢٤٦).

ثم يصف هذه المشاهد العجيبة: "لمحت وسط جسوم الحيوانات الحية، النافرة من جدران البهو طائرا كسر القشرة الكلسية ليحط بين المعادن المنقوشة أمامى ثم، ثم خطا خطوات، في جلال رقيق كعظامه الرقيقة، مستعرضا - بعنقه الطويل - سهول قلبي، وجهاته المنذورة، بتعددها الذي لا يحصى لشمال واحد يلقى بنزده، في استخفاف على الصفيح الرقيق للفرا غ –" (ص٢٤٧) ويختم السارد الرواية بالقول التالي: "تراخى عنقي، في هدوء، صوب كتفى اليمنى، حين غطت الغيبوبة قدرها النحاسى بغطاء من الريح، وارتفع طائر البشروش النحيل إلى القبة إلا بعد خلف حجاب المكان، حيث

الظاهر، وحده، يعتق الابدية من كمالها.

خارج المبنى الدائرى كان رسل الطلع يتشاجرون في تجوالهم بين شجرات الزيتون شرقا وشجرة الخروب الضخمة غربا، وهم يرتبون، بآلات ندائهم النباتية، مقاليد النشأة المحتملة لثمر ما سيلتصق به، ذا صيف ماجن، غبار أثاره خيال عابر.." (ص٢٤٧/٢٤٨).

ومع ذلك، فإن المتخيل الروائي، في جزء كبير منه، ينتمى إلى الواقعي، أو بالأحرى مولدا منه وبه،(١٠) إلا أن هذه النصوص الروائية، لا تنسخ أو تكرر الواقع، بل تتيح للكلمات والجمل والدلالات والأشياء إحراز قدر كبير من الحرية والاستقلالية، بإيراد أحداث وعوالم غير طبيعية، فإذا كان غريغوار يتحول في سريره إلى حشرة حقيقية(١١)، فإن متواليات وإشارات "عبور البشروش" لا تتوانى في تقديم صور وتشكيلات صاخبة، لا يمكن النيل منها، من أجل تفسيرها اعتمادا على قواعد عقلانية، ذلك إنها تستولى على متخيل الرواية الذي لا يشبه الحكايات العجائبية المألوفة، لأنه يتعدى الممكن وينتقل إلى ما هو صارم في تردداته وتحولاته واستيحاء إشارته من داخل النص، التي تنزع عنها الكثير من الطبقات المرجعية السميكة التي تتدثر بها، في مقابل البحث عن عوالم جديدة، وتركيبات غير مطروقة، لكنها ليست مستحيلة، لأن الواقع، في جوهره، مأسور بالمفارقات العجيبة والمعقدة فهل يعنى إن رواية "عبور الشروش" تكفلت بغزو المتخيل بواسطة المتخيل نفسه، وأدواته المضمرة ؟ وتلك إحدى وظائف الرواية.

هوامش الباب الرابع: الفصل الرابع

١) سورة الإسراء الآية١.

2) TODOROV (Tzvetan) : Introduction à la littérature fantastique p. 80/96

٣) رنيه هويغ (من المجمع العلمي الفرنسي): الفن تأويله وسبيله، الجزء الأول من عهد النشأة إلى الفن الروماني. ترجمة صلاح برمدا منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق١٩٧٨ ص٢٠٧/٢٠٨.

٤) رنيه هويغ نفس المرجع ص ٢٠٨/٢٠٩.

5) GREIMAS (A.J) : Du sens? Ed. Seuil? Paris? 1970 P.P 135/136

٦) رنيه هويغ: المرجع السابق ص٥٩.

٧) رنيه هويغ: المرجع السابق ص ٥٨.

٨) المسعودي: مروج الذهب (المجلد الثاني) ص١٥٧.

9) TODOROV (T) : (Op.cit).

10) TODOROV (T) : (Op.cit)P. 176/177.

11) TODOROV (T) : (Op.cit)P. 177.

الفصل الخامس

شعرية الرواية

١-٥- اللغة الشعرية :

تتميز اللغة في " عبور البشروش" بشعريتها الطافحة، وهذه الخصيصات الشعرية، تتجاوز إطارها الجمالي،لتنغمس في عالم الرواية الخاص كمقوم حكائي، أي إن الرواية تجعل من جنس الشعر رافدا من روافدها اللغوية إلى جانب المرجعيات الأخرى، وهذا يعنى أن اللغة مشبعة بالعديد من الصور والمجازات والتعبيرات التي تنتمى إلى عالم الشعر الذي هو فن: " من فنون كلام العرب وهو المسمى بالشعر عندهم ويوجد في سائر اللغات إلا أننا الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم وإلا فلكل لسان أحكام في البلاغة تخصه وهو

في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن"[١] أما أبو حيان التوحيدى فيقول: " إن الكلام على الكلام صعب... لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمحال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويتلبس بعضه ببعض "[٢].

وهكذا يبدو، إن شعرية الرواية تدفع بأية قراءة، إلى الأخذ بعين الاعتبار، العلاقة المفترضة بين الشعر والرواية، وما يترتب عنها من نتائج نظرية وتصورات وتقنيات الكتابة، أي العلاقة الأجناسية وما تطرحه من إشكالات مفتوحة، ومع أهمية كل هذا، فإن السؤال المركزى الذي يأسر بالنا في تحليلنا للخطاب الشعرى في رواية " عبور البشروش" هو كيف تختبر الرواية حمولاتها الشعرية؟ أو كيف تصيغ السمع للإيقاعات الشعرية؟ وذلك في ضوء ما تنجزه اللغة الشعرية من منظور واسع من تقعر وإفراط في الغرابة وفق ما جاء في كتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وكما أعلن سيبويه فإنه "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام" "الكتاب"، كخزان للمتخيل الممكن وغير الممكن، لا يقتصر على المعانى المتداولة للشعر في المتن النقدى القديم والحديث على حد سواء وإن كانت اللغة الشعرية تمتح من كل الجماليات، فاللغة هنا، ليست صورا نحوية وبلاغية وتصويرية بسيطة، وإنما تنتمى إلى الكلام الذي: "يتلبس بعضه ببعض"[٣]، حسب تعبير أبوحيان التوحيدي، وهو ما يملى ضرورة الإلمام بمسألة التركيب اللغوى والخطابى " وتنزيل الكلام في قوالبه"[٤] كما يشير ابن خلدون، والذي: " يحتاج بخصوصه إلى تلطف ومحاولة في رعاية الأساليب التي

اختصته العرب بها، واستعمالها ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب .."[٥].

ذلك، إن: " لكل من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "[٦] و" الصناعة الشعرية " ترجع إلى :" صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال"[٧] وتبعا لهذه التراكيب اللغوية فإن رصها يتم كما يفعل: " البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام "[٨] والتراكيب تنتظم في " فنون الكلام ومذاهبه"[٩]، "بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي"[١٠]. وهذه التراكيب لا تخص لغة الشعر.لأن هذه القوالب بمفهوم ابن خلدون،:" كما تكون في المنظوم تكون في المنثور، فإن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنين وجاءوا به مفصلا في النوعين ففى الشعر بالقطع الموزونة والقوافى المقيدة واستقلال الكلام في كل قطعة وفى المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا وقد يقيدونه بالأسجا ع.."[١].

وهذا ما يفيد أن " الكلام الشعري" ليس مستقلا استقلالا كليا عن الأجناس الأدبية الأخرى، التي تتماس فيما بينها، وإذا كان ليس من الصعب، إثارة عنصر " الشعرية " في " عبور البشروش"، فإنه من الأهمية بمكان، إدراك ومعاينة " القوالب" و" التراكيب"، في هذه

الرواية، التي لا تحاكى التراكيب التقليدية،أو تتوارى خلف ضوضاء تراكيب وعلائق متداولة.وإنما تصر على اقتراح خصائصها وبنياتها، وإن كانت النصوص تتوالد من ذواتها.

وفى ذلك، يتحدث جون كوهين عن "اللغة السامية"[١٢] وهى التي تنطبق على الكتابات ذات النزوع الإيحائى والمجازي، وإذا كان كوهين يعمل على استلهام بنيات اللغة الشعرية[١٣]، فإن ريفاتير يهتم أساسا بمفهوم " الأدبية"[١٤] وسماتها، التي لا يمكن للبلاغة العتيقة أن تستبطنها، كما هو الشأن لكل الأحكام المعيارية والتعميمية، وهذا العجز ناشيء عن استبعاد النص كنسيج متكامل وحى ومتفرد، وهذه السمات الخاصة هي التي تجعل من النص نصا. مع الإقرار باختلافه من حيث الدلالة عن باقى النصوص أو أصناف الكلام العادية، وصورها الانعكاسية الخارجية، أي إن انشغالنا ينبغى أن ينصب على التحويلات الضارية التركيبية والمعجمية والدلالية التي تصيب النص وعلاماته وأنساقه، وما يعانيه من مخاضات وارتطامات.

فهذه " الأساليب" " والقوالب " و " الصور الذهنية" و "فنون الكلام"، وعلى نهج ذلك: اللغة الشعرية، والأدبية، والمنوال، والبناء، والتركيب، حسب استعمالات النقاد، هو ما نروم تقريبه، ولعل نص "عبور البشروش" لا يبخل على كيانه وعلى متلقيه بعناصر شعرية عديدة تختزلها مستودعاتها التركيبية والتى تتمثل في: الإيغال، حسب مفهوم الأصمعى كما يورد ذلك ابن المعتز، والتضمين، ومجاورة الأضداد، واتساق التركيب، والتمثيل، والتطريز والاستشهاد، والاستثناء وجمع المؤتلف والمختلف.

٢-٥- الانزياح :

ترتكز الرواية على المحكى الشعرى وكثافته في تدبيج عوالمها، وخوض كل الانصهارات الممكنة والمستحيلة عبر العلاقات الداخلية المتقاطعة أو المتبادلة بين المفردات والكلمات والجمل وأشياء الرواية وكائناتها بصفة عامة، وشعرية الرواية آتية من كثافة اللغة الشعرية، بصورها المجردة، وجماليتها التعبيرية، وانسيابيتها، وإيقاعها الداخلى المتناغم، وانشطاريتها، وتوظيف الأسطورة، والتراث، وجدلية " الأشياء" التي يستدعيها النص، فالرواية، من بين ما تخلد به حضورها، وتمجد به اشتقاقاتها اللغوية، وأتون حكيها، وتحتفل من خلاله بوجودها وخصيصاته اللغوية، مستويات الانزياح الذي يقع على مستويات: بنائية، ودلالية، ولغوية.

١- الانزياح في الشكل :

تتنوع أجهزة وأزرار الانزياحات على مستوى الشكل في نص " عبور البشروش"، حيث لا تصرح الرواية بجنسها أو تصنفه، فيما يماثل لعبة إيهامية، تتصاعد معه طبقات الإنزياح، أما الرواية ككل فإنها تكاد تكون نصا شعريا طويلا ومشرعا، أو ملحمة حديثة تعتمد على الحكى وتداخل عناصره، وتستحوذ عليه أيضا " استراتيجية للتفكيك"[١٥] جذرية وعميقة، التي هي، في جوهرها إعادة تركيب لما هو سابق من المعانى والكلمات ومرجعيات اللغة، والحمولات السردية، لذلك فإن الرواية لا تتجه إلى الهدم في غايته، وإنما تسعى إلى إعادة تنظيم وترتيب، بطريقة صاخبة، الكثير من العناصر، وإماطة اللثام على التعايشات الهشة، وحجب ما تخفيه من أسرار

ومجاهيل قادرة على خلق روابط وعلائق غير مألوفة، لكن عمليات التفكيك هذه " الجراحية" للغة ومكنوناتها، ليست لعبة اعتباطية بدون قصدية، فتفكيك نسق ما، أو حكاية ما ومرجع معين أو علاقة لغوية ومجازية، غالبا ما تحايثه مرجعيات مغايرة أو أنظمة لغوية تتسم بشعريتها المتفردة، وتحيين ذلك المد والجزر بين الحضور والغياب، وهذه الكتابة لا يمكن أن تنفع معها بعض التمارين الإجرائية، أو التصنيفات المعيارية، إنها شعرية تدفع بإنجازيتها إلى مراجعة مفهومية النص، وما يجعل من هذه الكتابة الشعرية ذات نفس روائي خصيب، أو رواية ذات صدى شعري، أو ما يمكن أن نعبر عنه ب: " الرواية الشعرية " (ليس بمعنى رواية سرد الأشعار)، ومراجعة مقصدية[١٦] الرواية.

وهذه المراجعة تبدأ من العنوان الرئيس (الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش) والعناوين الفرعية، والتي تأتي على الشكل التالي:

* تصاميم المتاهة:
- عويل شجرة الخروب
- الكلى ومطابقاته: غواية " التأسيس الكبير "
* الأيقونات :
- الحيوان في استراحته الثانية.
- قنص في الغسق
- النحاتون
* رمال مكدونيتسا :

١٠) السفينة ذاتها
١١) التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجري
١٢) الملاك الذي نجا بسبب قياس خاطئ للمنظومات.
١٣) أرخبيل زحل
* توثيق الأهوال (الرواية. ص٢٥١).

وكما يظهر، فإن هذه العناوين، تتضح بالشعرية من خلال ما ترسمه من مجازات وإيحاءات وتضاد، وتفجر ينابيع الكلمة والجملة التي تتغدى من تربة سياقها، وتفرعات الرواية وتشظى محكياتها، وهذه الشعرية مستمدة من ينبوع الاختلاف، المتصل بنسق معين والذى لا يمكن تصوره كبنيةإذا لم تنطلق من " نهائيتها"[١٧].

هذه البنية، ليست ملزمة بأن تعبر عن معنى مندس وراء النص، والذى يضم أنسقة غير ممركزة (نسق غير ممركز: système dé-centré) لا تحتوى على قيمة مهيمنة، لأن عدم وجود معنى نهائى يسمح بفتح مجالات غير محدودة تتيح اللعب بالمعاني"[١٨].

وهذا اللعب بالمعانى نلمسه في أنسقة هذه العناوين الشعرية، للرواية، والتى تجعلنا لا نستغرب أمام: عويل الشجرة" ككائن يتألم، واستيقاظ التماثيل وحلمها: وما يمكن أن تحيل إليه هذه الكلمات، وتخلقه من " مخالب " للمعنى مثل: الحيوان، الشجرة، الغسق، القنص، الرمال، السفينة، الذات، التماثيل، الحجر، الحلم، الملاك، النجاة، القياس، الخطأ، المنظومة، الأرخبيل، التوثيق، الأهوال... والتى تتمدد بين ثنايا النص، ولا تخبو نيران شظاياها الحكائية، ودهاليزها، التي تنسكب منها عناصر ووحدات لغوية وآثار لعناصر

غائبة تعود للنسق ذاته، أو لنسق مغاير.

نقرأ ما يلي: " حاول الظلام، جاهدا، أن يبدد طلع الشفق الخالد عن قمم الشجرات بنفخ قوى من فمه، فلم يستطع. حتى الليل يبقى مضاء بالبطش الذي يتصف به منطق النهار الطويل في جزيرة النحاس. ومصابيح الساحة، التي تتقيد كتفاحات من سفوح هكار، في وقت مبكر من المغيب، تتواطأ، بدورها، مع الضياء اللجوج، فتجعل بين مسكني ومسكن " جانو" قوسا يربط الشرفتين" (الرواية. ص٢٠١). (من أرخبيل زحل).

أما في: (توثيق الأهوال) فيقول السارد: " معك بندق، والشجر السكران يحصى الحرائق التي في غابات قلبك، أيها السخى مثل: تنين". هكذا يسترسل الوصف، بألغازه، كأنها قصيدة "ميلان " حساء كونى يقسرنا على تجرعه ملعقة ملعقة، حتى البيت الذي ينتصفها في المفترق بين الخمسين بعد الأربعمائة، مادام تعدادها تسعمائة بيت بالضبط. وهناك، أي في بيت الشعر الذي في فاصل جزئى القصيدة، كان يذوب " ميلان" قليلا، في لهاث ساخن ينبعث من فمه ومن عينه:" يراك الرعب، وحده، ياعلى صورو. يراك القلب الذي من رعب ". وكنت أتأمل أخاديد وجهه، في لحظاته تلك. مأخوذا بانفراجاتها وانغلاقاتها أكثر من كلماته التي يتشدد في النطق بها، جالسا تحت النافذة المرفوعة الستارة، كي يندلق ليل موسكو على وجوهنا المفتوحة كالحدائق" (الرواية ص٢١٨).

هذه الشعرية تنسحب على عموم الرواية، بفضل هذه الصور المتدفقة، التي تتعدى في تصعيداتها البلاغة القديمة، والتى معها

يصبح للظلام فم، وفى هذا العالم الشعرى تختلط الأمكنة، وتتواطأ الأشياء، وتسكر النباتات، وهكذا فإن شعرية الرواية، لا تنبثق فقط من صورها وتدافع موجات عنفها، وتشبيهاتها. وإنما من شعرية العوالم التي تصنعها الرواية، كما إن هذه الشعرية لا تنتهى عند " شعرية الكلام"، وإنما تسعى الرواية إلى إضفاء طابع الشعرية على شخصياتها في أقوالها وحيواتها (على سبيل المثال: شخصية ميلان / الشاعر)، حيث يمكن أن نقف على قوله الشعرى في الرواية: " معك بندق، والشجر السكران يحصى الحرائق التي في غابات قلبك، أيها السخى مثل تنين " (الرواية ص٢٨)، كما يمكن أن نشير إلى ارتسام الجمالية على ملامح الشخصية الروائية، في تفاعلاتها مع الأحداث، وهي جمالية شعرية، تتلألأ، أكثر من الكلمات الشعرية المنثالة من فم الشخصية الروائية: (أخاديد الوجه، انفراجات اللحظة وانغلاقاتها، واندلاق الليل على تلك الوجوه المفتوحة) .

وهذه الشعرية في الرواية، مرتبطة بشعرية الزمان والمكان، فالشخصية متأثرة بمحيطها وأحاسيسها، وأيضا بالزمن الذي يحتويها أو تحتويه: (ليل موسكو) والأمكنة من مدن وحدائق وأشجار وجبال ومتاحف، ونوافذ، وستارات، وشوارع، وأسواق، ومساكن دائرية، وتصاميم هندسية، وأساسات الخنادق، والزوايا، وخرائط، وتضاريس العالم، وأنهار، وأفلاك، وطاولات، وفراغات، وجزر، وأبواب، وجسور، وأقواس...الخ فهذه الفضاءات لا توصف بطريقة عادية تقترب من بلاغة القول والشعر المتعارف عليها، كما إنها ليست فقط مادة للحكي، وإنما تنزع وجودها من شعرية اللغة

والقول الشعرى في اللغة، والاختلاف في المعنى وحركته، الذي لا يتعامل مع أشياء الرواية وعناصرها المكونة لعوالمها (من شخوص وأزمنة، وحكايات...الخ) وإنما كعلاقات مغايرة لذاتها وتنتمى إلى زمن مفتوح: " يحتفظ بعلامة الماضى في علاقتها بالمستقبل"[١٩].

يقول السارد: " يتفتح السهل الفيروز عن ثغرة أكثر ألقا في ضياء صعيده المعشي. ومن الثغرة، تلك، أنحدر على درج كالماء إلى سهل آخر لا ضياء فيه، ولا ظلام: أفق مستدير، منقوش بأزميل من النحاس، وفى وسطه ذلك الشاب الغريب جالسا تترامى أمامه مسارب النور الملأى، حتى التخمة، بخناجر ومدى متراصفة صفوفا كأمشاط بحسب أحجامها، تتلألأ مقابضها حينا،ونصالها حينا آخر، في شبكة من بريق يعكسه مذنب لا مرئى يحرث المشهد بمحاريث لامرئية" (الرواية ص٣٠).

ويضيف قائلا: " صامتا كان الألق، كريما بعدمه الجسور الفيروزي، حتى حلت اللحظة التي لا يقاوم فيها أحد إغراء المشاركة في افتتاح متاهة".(الرواية.ص٣٠).

ويمكن القول، إن الرواية بسارديها وأدوارهم المتنوعة والمتغيرة، تسبغ على عناصرها: كانت كائنا حيا أو شيئا جامدا شعرية لغوية وشعرية وجودية، تخترق كل الفضاءات، وهي لغة شعرية تحطم الوصاية على مثل هذه العناصر، وتبث فيها لغة الكلام وشعرية القول، وشعرية مضافة في كينونتها يقول السارد، في: (التماثيل مستيقظة بعد حلمها الحجري): " ... وكان يعابثني، أحيانا، مشيرا إلى التماثيل: " إنها مرهقة اليوم"، فأسأله: " ما الذي أرهقها ؟ "،

فيهز رأسه استخفافا بسؤالي: " ألا تراها، يارجل، قضت الليل متنزهة بين المتاهات..؟ "، وأنا أعلم، بالطبع، أن الليل كالنهار في دائرة الخلاء الكونى المحيط بالمتحف، حيث كشافات الضوء العملاقة ترسل أنوارا متماوجة، من المساء إلى الفجر، على أسفل الهيكل المتطاول للمبنى، فيبدو سفينة حقيقية تمخر موج الله الأثري.

وفى الضياء الباهر، ذاك تبقى التماثيل على حالها، مشدودة إلى حلمها الصلب، الساحر، الذي يلهم خيال حمار ميت مثل الشاعر " ميلان" أن السكون هو يقظة المعنى، بحسب ما سمعت منه في شروحه الغامضة لمصطلح "المادى "(الرواية ص١٨٤/١٨٥).

وهذه الشعرية لها وظيفة خلخلة نظم بناء الرواية، وتخلصها من جاهزية أساسات الرواية في الوعى والرؤية والتمثل والتقنية، حيث تعتنى بالمنطوق والمكتوب، وتشكل الأشياء والموجودات، ولا تتردد في خلع المعانى المتعالية للدال والمدلول، بمفهوم البحث اللساني، وهذا ما يساهم في تفعيل آليات تداول الدلائل النصية، واللغات الواصفة التي تبرمجها الرواية، وكما يرى دريدا، فإن كل: نص هو عبارة عن آلة لها رءوس كثيرة، قصد قراءة نصوص أخرى"[٢٠] وهذه الشعرية تخلق رءوسا عديدة في رواية " عبور البشروش"، عبدت الطريق أمام النص كى ينفتح على معان وأنحاء بعيدة وتخاليف دلائلية، والتى تتسع لتعارضات أدبية وفلسفية وجمالية.

إذن فإن الانزياح في الشكل يتم بواسطة مستويات أهمها: التوزيع، التماثل، التجاور، التقويض، الإخلاء.

٣-٥- التوزيـــع :

يتوزع النص - كما رأينا - إلى فصول وعناوين فرعية، وهذا التوزيع لا يستقيم في النص، إلا بكليته وتماسكه الذي يتمظهر في الجمل والمتواليات السردية، ومحكياتها، وتبادل التأثير بين العناصر التي تؤثث بناء الخطاب الروائي، وتوزيعاته، وأقسامه، التي يستعيرها السارد من العوالم التي يصفها أو يتخيلها، ومقتضيات هذا التوزيع المحايث Immanent لا ترسو على نظام، إذا انتقلنا من مظهر التوزيع إلى عمقه، لوحدات الرواية وعناصرها في مختلف السياقات: توزيع الشخصيات، والحكايات، والدلائل من حيوانات ونباتات وتماثيل، ولوحات، والتى تعتمد على التداخل والتعقيد. يقول السارد: " بالطبع نزلت بدورى إلى محيط حجرى المنتصب حافى القدمين، ما أزال في منامتى المخططة، فوجدت " جانو" في منامته المخططة، أيضا، يتأمل الحجر الذي تسمع شهقته العميقة في باطن الساحة الرملية، حتى أنها دغدغت قدمي، كما دغدغت قدمى " جانو" الحافيتين، فلم يبخل بدعابة راقصة رماها إلي: " هذا حجر يعبث بخصيتيه، يارجل" (الرواية .ص١٨٤).

ومثل هذا التوزيع للعلاقات بين الكلمات والموجودات، والبنيات الحكائية القائمة على إدماج عناصر الوجود، ولها خصيصة الشمول، وهذا الانزياح الذي يتم عبر شعرية التوزيع، يفسح المجال لتداعيات الصور التي لا تتقيد بمقتضيات وقوانين وسنن الموجودات، وليس فقط الأساليب والتعابير: إذ ما هو في حكم المتعذر، يصبح واقعا ممكنا، أو حالة Etatفى شكل كمون، لا يمكن التنبؤ أو تأويل ما

يمكن أن يستتبعه من تشكلات، أو حجب المعانى المستولدة مثلا من: الشهقة العميقة للحجر، أو عبث الحجر بخصيتيه ..) أو مثلا: (اندغام المتعة في النوافذ).

يقول: " .. وبالرغم من المرح الذي أشرف على اللعب كحكم، لم تنج بعض النوافذ من المس الشبق في ذاكرة الحصى، فاغتصب زجاج هنا، وزجاج هناك، حتى تناهى إلينا - في انحطامه - لهاث كلهاث المتعة المتشظى " (الرواية ص١٥٤). أو تداخل نوع من الطيور وعنصر الخلق (أي سؤال الأبدية) كما تتداخل عناصر محايثة بين ثنايا توزيعات الرواية.

نجتزئ هذه الفقرة: " لعيون الحجلين رموش خفيفة، مكحلة، أو هكذا توهمت، عيون أزلية في أغشية من زجاج صقلها البرق الأول لانشطار الكينونة إلى مرتبتين: الخلق المحدث من جهة، والذات المأهولة باللامتخيل من جهة ثانية، ولاحمرار منقاريهما عذوبة، ولريشهما النفاج استدراكات تفصح عن اللون مرة، وتحجب معناه مرة، كمال يمسد صدريهما برمادى ملبد، ولهما حديث على لسانيهما الأعجميين لا ينتهي" (الرواية، ص٩٩).

إذن فالسمة الطاغية هي الانزياح عبر وسائل توزيع المتواليات السردية، وطرق التدبير اللغوى للصور المبهرة، المخلوطة بالإشارات التي ترفع من ذروة التوتر، والتشكيلات اللغوية المكونة من مواد متعارضة. وهذا التوزيع يعيد النظر في هذه المواد، بعد تفكيكها، من أجل إعادة لحم صور تركيبية غير منتظرة.

٤-٥ التماثـــل:

إن الرواية، باختيارها، الغرف من جنس الشعر، ومن شعرية اللغة، فإنها تبرر ميولاتها، بأن تكون فضاء لكل الأجناس، سواء بتقريب المسافات فيما بينها، أم دمجها في بعضها البعض، أحيانا إلى حد الانصهار، دون تفريط في قواعد الحكى أو القول الشعري، أو أدبية الأجناس، كانت مكتوبة أو شفوية، وهنا يمكن أن نتساءل عن درجة التماثل بين الشعر والرواية في " عبور البشروش" ؟ وأيضا درجة التماثل على صعيد كل خطاب منفصل: شعرى وروائي؟

لقد أولت رواية " عبور البشروش" أهمية متميزة لعنصر التماثل[٢١]، والذى يتحقق بواسطة اللغة الشعرية الطاغية، وهذا التماثل الذي ترعاه اللغة، يتعدى حكائيا، مستوى التعبير عن موقف، أو الإعلان عن حدث أو احتلال موقع، أو سرد حكاية، أو التعليق على أمر، وحسب.

يقول السارد: " طقطقات الحصى الملتمع، الصقيل، بهية في تسربهاالمقصود من بين أنامل اللاعبين لتستقر في تجاويف المنقلة، من اليمين إلى الشمال، في حركة دائرية على صفحة الأرض. العد بهي. راحات الأيدى بهية وهي تنقبض على الكم المزدوج في نهاية نقل الأحجار، آخر كل دورة. بهى حين يزن اللاعب، بكيفية، ما تحصل له، فيعرف مسار ربحه دون عد. لكن ترتيب جغرافيا البلدان، على أساس أمني، بما يتوافق في دوراته مع دورات المنقلة، ليس فيه بهاء قط، والأرواح التي يصار إلى نقلها من مكان إلى آخر لا تعود

لها خاصية الأرواح" (الرواية ص ١٧٩).

إذن فاللغة تتجرأ كثيرا في استخدام التماثل الذي ينفى بعضه البعض سواء في الوحدة السردية الواحدة، أم في الفصول السردية كاملة، كان ذلك على مستوى الشخصيات أو الموجودات أو السرود أو " القطعة السردية ": (بهية في تسربها المقصود، العد بهي، راحات الأيدى بهية، بهى حين يزن اللاعب، ليس فيه بهاء قط ...).

وتقيم اللغة، أيضا صلات تتجاذبها أوصال الحكى وشعريته، التي تمتزج فيما بينها، وهكذا فإن مقومات اللغة الشعرية في " عبور البشروش"، تتشابك فيما بينها، وهذا التشابك يحدد، أيضا، تراكب بنيات العناصر الروائية الأخرى، ويعمل على نسف كل العوائق التي تحول دون تماس الشخصيات وترابط المحكي، وتبذخ اللغة، أي، إن وظائف الكلام[٢٢]، انطلاقا من تحديدات رومان جاكبسون، في" عبور البشروش" تماسية، وغالبا ما لا تحيل إلى مرجع سابق، أو إلى شكل محدد.

وتسيطر وظيفة التماس هذه على أشكال الحوار والتواصل والحكي، والتطرف في إقامة علاقات بين الشخصيات الروائية الإنسانية وغير الإنسانية، وإقرار مبدأ التواصل والوصل بين الأشياء والعوالم، الواقع والمجرد، المعقول واللامعقول فعالم الرواية، الذي تتطلع إليه اللغة، هو عالم يتكون من العلائق، حيث إن وجود الذات: (ذات الشخصية، ذات حيوان، ذات جماد، ذات متخيلة...) يكتمل بوجود ذوات أخرى محايثة أو مخترقة للمسافات بين مختلف الشخصيات والعوالم، وبذلك فإن اللغة الشعرية، لا تقلص من نفوذ

اللغة المحكية، وإنما تبذر أنماطا إضافية من إمكانات اللغة على التشخيص، والهوس بالتماس مع عوالم غريبة.

٥-٥ التجــاور:

من بين الآليات المهيمنة[٢٣] فى الرواية: آلية التجاور، التي تؤدى بدورهاإلى أشكال من الانزياح والتحدر والالتواء في المعنى والتقنية، وتبدلات في مواقع العناصر وعلاقاتها، وشعرية الرواية، في كليتها، وهذا التجاور[٢٤]، يحدد نوع التماثل بين الدوال والمداليل والعلامات، فالتماثل في الرواية، يتسع لظواهر أدبية، لا ترتبط فقط بالأصداء الصوتية والأوزان في القصائد الشعرية وقوافيها وبحورها بحكم التجاور الذي يجمع بين الكائنات المتناقضة، والتى تتآلف فيما بينها، مثلما تتآلف الدوال، ووحدات الخطاب السردي، وتشترك فيما لا يمكن أن تشترك فيه خارج النص، وإذا كان التماثل في الرواية يحصل نتيجة تردد الأصوات والسرود والخطابات والتعابير والجمل والإشارات اللغوية، فإن هذا التردد لا يستقيم إلا بالمآزق التي تخلقها بنيات التجاور ومشمولاتها، وحيثياتها التي تتفيأ باللامتوقع الفاره، وهذا ما يمكن استقراؤه في كل الاستشهادات الواردة.

يقول السارد: " سيل من المنى جرف هذا الشعر إلى حديقته فوق جدار البيت. تعب كثير أجرى عرقى من قذالى حتى مفترق ردفي. لهاث يكفى لإنضاج حقل من البرتقال" ألا ترى؟ "، وأوهمنى أنه يعد الجيوب الصغيرة في حزام الطلقات القوقازى المعروض على طول الجدار " (الرواية ص٦٣).

ويضيف: " شعر أحمر. شعر أشقر. شعر خرنوبي. شعر رمادى

مموه. شعر أسود. شعر بني. شعر في ألوان قوس قزح، جزه ميلان من عانات نسائه، خصلا صغيرة مسدها بقليل من الزيت والشمع لتنجدل وتلمع رءوسها الخارجية، كتويجات، من جيوب الحزام" (الرواية ص٦٣).

قبل أن يقول عن " الفرج": " الفرج صورة الكون، ياآدمى " يقول "ميلان" . ثمت ترتيب صارم، في عرفه، يجعل الفرج تجليا من تجليات الكمال المستقى من الغامض." أمرهائل يتفجر، كوحى مجنون، في كل عرق فيك حين يلقى بك الفرج في غمامته. تعثر على نفسك وتضيعها في البرهة ذاتها يا آدمي؛ تلمس الأبعد الذي في انتظارك على هيئة اليقين، ولأن اليقين معجزة الغامض، لا يغدو خفيا أن الفرج يقين بدوره، يا آدمى " (الرواية ص٦٤).

إذن، فتضافر عوامل التوزيع والتماثل والتجاور، وضعت الكلمات في مواقف صعبة، ومحرجة: (تماثل " الشعر") وتجاور هذه الكلمات في سياقات " تلحق الضرر" بالمعانى التقليدية والبلاغة القائمة على المنطق، من أجل الاستكشاف، وإعادة صياغة العلاقات، وتصور نماذج باذخة، منها مثل: المنى الذي يجرف الشعر نحو حديقة فوق جدار البيت، واللهاث الذي ينضج حقلا من البرتقال، وتخاليف الشعر المجزوز من عانات النساء، وتجلى الفرج كبؤرة للوحى المجنون، والغامض واليقين، والمعجزة، أي إن شعرية الرواية وتواترات التجاور هذه، تحطم حقائق لغوية ووجودية، وتلقى بنفسها في غور البحث عن حقائق بديلة، وهنا يمكن أن نتساءل، إلى أي مدى يمكن لشعرية الرواية هذه أن تخلص الكتابة من الإيديولوجيا

التقليدية، واستراتيجية توزيع عناصرها وفق قوانين بلاغة التشبيه، والكناية والاستعارة، والتصوير الوصفى الخالى مما عبر عنه تودوروف ب: " الأدبية "، Littérarité (٢٥).

إلا أن هذه الأسئلة لا تلغى شعرية الخطاب الروائي في " عبور البشروش "، التي لها أنساق ومفاصل فريدة وصور الأشياء، ونظم العلاقات، التي تضاعف من وجود المفارقة، التي تتراكب وتتآزر، وبذلك تتعدد وظائف التجاور اللغوى وشعريات المفارقة.

٦–٥– التقويض:

تساهم شعرية الرواية، بتعاضد تقنياتها الأخرى في تقويض الكثير من الأشكال التعبيرية والمعانى الجاهزة سواء كانت روائية أم شعرية أم ثقافية أم فلسفية، حيث تلتئم التغيرات في المعنى واللغة والتقنية لتدفع بأساسات التقويض إلى أقصى درجة ممكنة، حيث تتواجد الصور والأشياء في نطاق اللغة وليس خارجها ف: " عالم المدلولات لا يتجاوز عالم اللغة "(٢٦) وتتفاوت درجات وصيغ التقويض، ووظائفه، التي تسعى إلى إثراء تقنيات الحكي.

يقول السارد: " .. وكنت، نفسي، أنجذب إلى عقلى الخفي، الذي هو عقل في اقتداري

(واقتدار غيرى أيضا) أن أستولد به كيانى على نحو غير مفهوم، لكنه ضرورى لإنجاز المعنى الذي مفاده أننى أملك البراهين على كمال ما، فاحش وعريق. و "عقلى الثاني" تصنيف فلكى في ألغاز المصطلحات، أوحاه إلى عطارد كفكرة مائية تعكس الصورة وخيالها، وتقايض أحدهما بالآخر دون ترتيب، في تسلسل يقطعه،

أحيانا، دخول القمر إلى الثلث الخامس في زاوية برج السنبلة، حيث الشهوة على أتمها، في الغسق الذي يستطيع فيه الذكر أن يأكل الأنثى، والعكس صحيح أيضا، باتفاق عادل بينهما سداه الخيال كلهب " (الرواية ص١٧٦).

فهذا التوليف لوحدات الحكى يخرج عن المألوف، في تركيب اللغة، على مستوى أصغر وحدة سردية، والتى هي الجملة، ومستوى المتواليات السردية والتى تتكون من جمل وفقرات، حيث تصبو التراكيب اللغوية إلى استخراج أنماط مغايرة من الأقوال والأساليب والحوارات والمرجعيات وسياقات القاموس اللغوى المستعمل، ومحكيات الرواية التي تتم بواسطة اللغة(٢٧) وتحولاتها وصيغها.

وينضاف عنصر " التقويض: إلى الخصائص العامة التي تحدد شعرية الرواية التي تظهر في أنسقة لغوية، ولا تخضع بالضرورة لخصائص الخطاب الأدبى بصفة عامة، أو تتأثر بها(٢٨)، وهذا التقويض يستهدف، التركيبات اللغوية، والأنسقة الأيديولوجية التي لها منطقها وصرامتها الخاصة التي تتجسد في: " التمثيلات من صور وخرافات وأساطير وأفكار ومفاهيم – حسب كل نموذج "(٢٩) وهذه الأنسقة لها وجود ودور تاريخيين(٣٠) فى مجتمع ومعطيات محددة.

٧–٥– الإخلاف :

يقول ابن منظور، عن "الإخلاف"، في لسان العرب: "الإخلاف أن يكون في الشجر ثمر فيذهب فالذى يعود فيه خلفة. ويقال: قد أخلف الشجر فهو يخلف إخلافا إذا أخرج ورقا بعد ورق قد تناثر. وخلفة الشجر: ثمر يخرج بعد الثمر الكثير، وأخلف الشجر: خرجت له

ثمرة بعد ثمرة وأخلف الطائر: خرج له ريش بعد ريش وخلفت الفاكهة بعضها بعضا. خلفا وخلفة إذا صارت خلفا من الأولى ورجلان خلفة: يخلف أحدهما الآخر والخلفة: اختلاف الليل والنهار. وفى التنزيل العزيز: (وهو الذي جعل الليل والنهار خلفة) أى هذا خلف من هذا، يذهب ويجيء هذا"[٣١].

نستعير هذه العلامة اللغوية، كمفهوم، للتعبير عن خصائص بيولوجية لرواية "عبور البشروش" فعمليات التقويض وصيغ التشذيب اللغوي، تفتح الباب لنسج تراكيب وصور مغايرة من نفس الجنس (وأشكال التعبير)، وهو ما نطلق عليه: "الإخلاف"، فالرواية تسائل الأنظمة الدلائلية اللغوية المتداولة، وتتصف بالدينامية، وتوالد علامات ومرجعيات الرواية عبر الإخلاف، كبؤرة سقاءة لفضاءاته، في ضوء ربط اللغة الشعرية بنصوص متزامنة أو سابقة، يقول السارد: "قال الدارس الشيخ للإمام: " هذا كتاب من علوم الإنس تحفظونه، في المسجد، إلى جوار كتاب الله أفى ذلك نفع؟ " فاستغرب "عمر" الأمر: "أليس، مصحفا، أو مصنفا من تصانيف الحديث؟" لإدراك الرجل جهل الإمام بالقراءة، لكنه تغاضى :

١- بل هو من كتب الحجاب، وصناعة الأقفال الحقية، لا يليق به أن يجاور كتاب الله" (الرواية ص٧٤).

ومن هذا المنظور فالرواية، أداة للتحويل وإعادة للأشكال والمفاهيم والرؤى والعوالم، التي تتزاحم مع بعضها البعض وتزدحم فيها الدوال الموغلة في شبكة من العلاقات المتوترة وأنظمة العلامات، التي تستند الى تبادل دوال النص بين وحداته السردية، وإيقاع

الإظهار والإضمار، وتضمين النصوص وتوليد نصوص موازية، وتضليلها لجاذبية المرجعيات الروائية والنصوص الأدبية والفلسفية، والأجناس التي تتألف منها الرواية، كما تتألف من مكونات هذه الأجناس، ومعها تتخلص الدوال من "سوابقها" لتغوص في توليدات ونسيج من العلائق والعلامات وتحفر في مدخراتها اللغوية، وفى ضوء مفهوم الإخلاف نستطيع القول إن النصوص والكلمات والحكايات تحل محل بعضها في هذه الرواية.

٨-٥- التحويل الشعرى :

تستقى "عبور البشروش" شعريتها كذلك، من ديناميات التحويل الشعري، التي تتحالف مع التحويل السردي، في توزيع شتى ضروب الشعرية ومقاماتها في الرواية، ومختبر انتثارها. وهو تحويل شعرى يتوجه إلى الدلالة والتركيب اللغوى والمعجمي، ومحكيات الرواية، بالاستناد إلى آليات عديدة نذكر منها: تنويع الوظيفة الشعرية للغة، والنقل، والتكثيف Condensation، والإدماج، والتراكم، والقلب، والحذق، والتكرار، والإظهار والإخفاء، والتحريف Distortion والتضمين Inclusion.

يقول سليم بركات في قصيدة له: (الفهد).

"خفيضا فليكن صوت الرماد في الموقد الذهبى لأعمارنا، فبعد قليل يمر الهباء المجنح سائقا بناته ومريديه، وبعد قليل يمر الجليل الذي يوازن بين الخطى كما يوازن الأفق بين ذاته ومرآتها بخطى خفيفة يمر الجليل، متشمما سحابة الفرائس، كأنه التراب، أو المدون العارف بالذى ينسجه الهواء من أقاصيصه . أيها الموقد الذهبي،

بخطى خفيضة، قرب أعمارنا الخفيضة، يمر الفهد"(٣٢).

وفى الرواية يقول السارد: "والقرد، كمقلد للشكل وللحركة الأنسيين، يستفرد بين الحيوان بإغراق الصورة الأزلية في زلال المشيمة.

فالمقارنات المتسلسلة، التي يمكن الركون إليها - بإحالة كل عضو فيه إلى نظيره في الإنسان، وكذلك مداركه الصقيلة - لا تقربه من الآدمي، ولا تقربه من الحيوان، في الوقت ذاته، حتى كأنه منزلة من التيه في الخلق . وذلك ما نفرني، أبدا منه" (الرواية ص١٠٣).

إذا عقدنا مقارنة سنجد إن الكثير من التجليات الشعرية في قصائد "سليم بركات" هي بمثابة رجع الصدى في روايته "عبور البشروش"، وهذه الشعرية لا تختزل في مخلوقاته التي تتألف منها نصوصه الشعرية والروائية، مثل: (القرد، الحمار، الفهد...) والطيور، وإنما طبيعة تشكل هذه المخلوقات في اللغة، وبواسطتها. وصورها المعروضة بطرق مختلفة، وإخلاف هذه المخلوقات الروائية لبعضها البعض، وهكذا تتيح وظيفة اللغة الشعرية من خلال ما تمارسه من تحويلات شعرية، الإغراق في تأمل هذه العوالم، وما يعتمل في أحشاء اللغة الشعرية وسياقات التحويل Transformation العميق وغير المألوف، وتحقيق Réalisation الارتجاج السردي العميق وتقعير عوالمه، وهذا التحويل الشعرى هو الذي يضع القرد في "منزلة من التيه في الخلق"، وتماهى الحيوان والإنسان وتعالق Interrelationمستويات الحكي. وصلات Jonctions اللغات الجماعية Langages collectifs، وتوالد Propagation المعنى والآداء Performance الشعرى للمتواليات السردية.

هوامش الباب الرابع: الفصل الخامس

١) ابن خلدون المقدمة ص٥٦٩.

٢) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، مكتبة الحياة، بيروت/٢ ص١٣١.

٣) أبو حيان التوحيدى المقدمة ص١٣١.

٤) ابن خلدون المقدمة ص٥٧٠.

٥) ابن خلدون المقدمة ص٥٧٠.

٦) ابن خلدون المقدمة ص٥٧١.

٧) ابن خلدون المقدمة ص٥٧١.

٨) ابن خلدون المقدمة ص ٥٧١.

٩) ابن خلدون المقدمة ص ٥٧٢.

١٠) ابن خلدون المقدمة ص ٥٧٢.

١١) ابن خلدون المقدمة ص٥٧٢.

12) COHEN (J) : le haut langage Flammarion ? Paris? 1966

13) COHEN (J) : structure du langage poétique ?Flammarion? Paris 1966

14) RIFFATERE : essais de stylistique structurale? trad. De l'Anglais par D. Delas Flammarion? Paris 1971.

15) DERRIDA (J) : Positions minuit 1972 p.56

16) DERRIDA (J) : écriture et différence seuil? 1967 p. 44? Nietsche et la politique du Nom propre? Paris Galili ?1984 P. 101

17) DERRIDA (J) : écriture et différence seuil? 1967 p.44

18) DERRIDA (J) : écriture et différence seuil? 1967 p.411

19) DERRIDA (J) : Marges Ed. Galiléé? 1986 p. 13

20) DERRIDA (J) : Parages? Ed. Galilée 1986 p. 52.

21) COHEN (J) : Structure du langage poétique? Flammarion? Paris

22) JAKOBSON (r) : Essais de linguistique générale Minnit? 1963? Paris chap 11

23) (Thoérie de la litterature (Textes des formalistes russe) (Op. cit)

24) COHEN (J) : Structure du langage poétique? (Op. cit)

25) TODOROV (T) : " La poétique structuralisme Paris Ed. Seuil 1968

26) BARTHES (Roland) : " Eléments de sémiologie " le degré zéro de l'écriture? Paris Gonthier 1964? Ed. du Seuil p. 80.

27) TODOROV (T) : communications Ed. du seuil N° 8. 1966 P.132 /140 .

28) TODOROV (T) : (ibid) P. 163/165 .

29) ALTHUSSER (Louiss) : " Ideologie et Appareils ideologiques d'Etat "? la pense N° 151 Mai - Juin Paris 1970.

30) ALTHUSSER (Louiss) : ibid .

٣١) لسان العرب ابن منظور ٤خ/د.

٣٢) فهرست الكائن: المهد ٤٧ عمان١٩٨٥ (ص ٤٣/٤٤).

خاتمة
تركيب عام

من أهم خلاصات تحليل النصوص الروائية العربية، أنها تساعد على استيعاب الكثير من الأسئلة والمفاهيم النظرية، المرتبطة بنظرية الرواية، ونقد الرواية، مع تجاوز طرح تلك الأسئلة التقليدية المتعلقة بنشأة الرواية العربية وتطورها بطريقة تقليدية أيضا، وأيضا البحث في أصالتها. وإن كان المنهاج المعتمد، والمفاهيم المستعملة، والخلفيات الإيديولوجية تتحكم في جزء كبير من نتائج التصورات والرؤى.

ومع أن المتن الروائي المدروس لا يمثل الخريطة الروائية العربية كلها جغرافيا وجماليا بحكم اختلاف الأسماء الروائية وتنوع ميولاتها، أو إن هذه النصوص الروائية التي صدرت في وقت متزامن، مع أن عامل الزمن لا يمكن أن يكون دائما حاسما في

تحديد نزوعات الكتابة، وهي جزء حيوى من هذه الخريطة الروائية العربية الشاسعة.

ولعل جنس الرواية أكثر الأجناس الأدبية تأهيلا واستعدادا وتهيبا للتعبير عن تفسخ وتفتت الواقع العربي، واستيعاب طرائق الأجناس الأخرى من حيث لغاتها وتقنياتها وهو ما يعنى أن الخطاب الروائي العربي، لا يعدو أن يكون سوى مفهوما أو إطارا للمقاربة والتحليل، لأنه يتضمن خطابات وبالتالى لا يمكن أن نتحدث عن نموذج واحد ومحدد للخطاب الروائي العربي، فبقدر ما تتشابه أو تتماثل مكوناته وآلياته ورؤاه، تختلف وتنقسم على بعضها، وتنازع بعضها البعض في "السلطة" والجمالية.

وتأسيسا عليه، لا يمكن النظر إلى الخطاب الروائي العربي، من زاوية واحدة وسكونية، إنها نتاج لسيرورة طويلة من الزمن، وعمق التفاعلات والصراعات التي يختزنها التاريخ والذاكرة والموروث الثقافى العام، ومن خلال هذه النصوص الروائية العربية تتبدى جذور الرواية العربية وحكيها ومتخيلها العتيق. لقد تجاوز باختين تلك النظرة التي تعيد تأسيس الرواية الأوربية إلى القرون الوسطى، واعتبر أن جنس الرواية ليس "حديثا" بربط الرواية بمنابع ظهور أساسات النثر الروائي، والتى نشأت في عالم متعدد الأصوات واللغات[١] خلال الفترة الهيلينية باليونان، وفى إمبراطورية روما، ومع بداية تحلل سلطة الكنيسة في القرون الوسطى، قبل تراجع أدوارها إلى الخلف، ومعه اندحار تلك الأنسقة التعبيرية واللغوية والإيديولوجية، وفى الوجه الآخر من الصورة، تعضيد مسعى تقوية

نفوذ التعدد اللغوى وازدواجية الصوت. لكن هذا العامل لم يكن قادرا وحده، على النهوض بمقومات الرواية التركيبية، التي غالبا ما تتنفس وسط صدر أنماط أجناس تعبيرية أخرى، كما يرى باختين[٢] من أهجيات تتضمن صورا ساخرة، ومواقف متهكمة بالارتكاز على الأسلبة البارودية في الخطاب الروائي لوجهات النظر المختلفة، والتصرفات المألوفة وسير ذاتية، وأجناس بلاغية وتاريخية ورسائلية ليخلص إلى أن هذه النصوص والأجناس التعبيرية، تمنح للمعنى قيمة روائية حقيقية بواسطة التعدد اللغوي، وهذا ما برز بوضوح في القرون الوسطى والأزمنة الراهنة، كما مارست تأثيرات واسعة، على الرواية، والأجناس التي تلتجئ الى التعدد اللغوى واللهجي، عبر استجماع وإعادة تخصيب تلك العناصر المتشظية في النصوص القديمة، مثل رواية "السفسطائيين" التي أثرت على الرواية في أوربا خلال القرون الوسطى[٣] سواء الرواية الرعوية أم الرواية الباروكية، أم رواية عصر الأنوار، مثل: روايات فولتير، وهذا ما ينعكس على التنظير لجنس الرواية وحيثياته، بشكل واضح.

كما تأثرت رواية الفروسية بمحكيات، الأشكال الأدبية القديمة، والأساطير المسيحية، والتى تقع على خط التماس بين الملحمة والرواية، أو هي برزخ بين الجنسين عبر جسور تلك الأشكال التعبيرية، التي تتقدم في اتجاه التنسيب والتعديل، وإعادة النظر، والمجابهة بشكل لا يسمح باستتباب الوضع لهذه النصوص، واستقرارها، وذلك بدرجات متفاوتة، أي إن تشييد النصوص تم بناء على برمجة شاملة لعمليات تحويل كبرى وعميقة لنصوص سابقة،

مثل استدماج واستنبات الأبيات الشعرية الملحمية في النصوص النثرية.

وتعتبر الرواية الباروكية والساخرة[٤] من منظور باختين[٥] ذات أهمية خاصة، باعتبارها وارثة لتركة الرواية السابقة رواية السفسطائيين، الرواية الرعوية، الرواية التاريخية[٦]، رواية المغامرات[٧] والرواية الساخرة والرواية الواقعية[٨] والرواية الفلسفية والرمزية[٩] والرواية العاطفية[١٠]... كما دأبت على ذلك التصنيفات النقدية. ويشير باختين[١١] الى أن تيمات الرواية المعاصرة لها أصول قديمة أو شرقية وكانت تأتى عبر الرواية الباروكية، وذلك لأن هذه الرواية تتخللها أجناس متعددة، وتحرص على احتواء مختلف اللغات الأدبية للعصر والآراء الفلسفية والمعطيات التاريخية والجغرافية والإيديولوجية المنتمية لعالم الممكن أو عالم المتخيل.

ويتبدى أن الخطاب الروائي العربي، يستمد بدوره بذوره من أشكال الخطاب والتعبير والأساليب العربية القديمة، والتى تحتوى على الكثير من العناصر المبعثرة في النصوص، وتظهر محولة في هذه النصوص الروائية العربية، إذا أخذنا بعين الاعتبار تصورات باختين حول الرواية، وكذا مبدأ التفاعل الثقافى العربى العام والثقافة الإنسانية في شقيها الشرقى واليوناني، وأثره بارز في الكتابة العربية الأدبية والنثرية والنقدية والفلسفية والتراثية بشكل شامل.

إذن فكثير من عناصر الخطاب الروائي العربى لها امتداد في

أشكال التعبير العربية القديمة والعتيقة في إرهاصاتها أو نضوجاتها، من أشعار، وحوارات وطقوس ومحكيات، وتوصيفات واستطرادات، وأقوال مأثورة، وخطابات، وسرود ورسائل، بكل تقنياتها وأدواتها الملونة. وهذه العناصر نجدها في هذه النصوص الروائية العربية: (شجر الخلاطة، الضوء الهارب، حريق الأخيلة، عبور البشروش)، وفى نصوص روائية عربية كثيرة، وإذا كان الجدل مكونا أساسيا في الموروث اليوناني، فإن الثقافة العربية تقوم بشكل كبير على مبدأ الجدل والحوار، في الكتاب المقدس (القرآن الكريم)، والنصوص الشعرية والنثرية، والمناظرات الكلامية والفلسفية، والأخبار والسير والتراجم، وهو ما تجسده هذه النصوص الروائية، ف: "شجر الخلاطة" هي عبارة عن مناظرة "ملحمية" بين شخصيتين، ويحضر مكون "المناظرة والجدل" أيضا، في باقى النصوص الروائية بطريقة وأسلوب مغايرين: ففى "حريق الأخيلة" يتم عبر "جنس الرسالة" وكذلك في "الضوء الهارب" وفى "عبور البشروش" تتصاعد نبرة "المجادلة"، بين كائنات الرواية المجسدة وغير المجسدة، للرفع من مستوى التأمل والاكتشاف، وتحقيق مجادلات غريبة، وهذا العنصر يتضافر مع عناصر أخرى مرتبطة بالتقنية والرؤية، حيث تتجادل أشكال الكتابة وتقنياتها والتنبيرات الإيديولوجية الاجتماعية والطبقية. والتى تشخصها مختلف وسائل الترتيب والتنظيم والتنضيد اللغوي.

وإذا عدنا إلى التراث العربى الإسلامى نجد أن عنصر "المناظرة" و "الجدل" كان يشمل أغلب أشكال التعبير والموضوعات، ولم يكن

مجاله محدودا أو محصورا في دائرة ضيقة. على سبيل المثال يقول المسعودي: "كان يحيى بن خالد ذا (علم ومعرفة و) بحث ونظر، وله مجلس يجتمع فيه أهل الكلام من أهل الإسلام وغيرهم من أهل (الآراء و) النحل، فقال لهم يحيى وقد اجتمعوا عنده: قد أكثرتم للكلام في الكمون والظهور، والقدم والحدوث، والإثبات والنفي، والحركة والسكون، والمماسة والمباينة، والوجود والعدم، والجر والطفرة، والأجسام، والأعراض، والتعديل والتجريح (ونفى الصفات وإثباتها، والاستطاعة والأفعال) والكمية والكيفية، والمضاف، والإمامة أنص هي أم اختيار؟ وسائر ما توردونه من الكلام في الأصول والفروع، فقولوا الآن في العشق على غير منازعة، وليورد كل واحد منكم ما سنح له فيه.."[١٢].

وفى موضوع العشق "قال النظام ابراهيم بن يسار المعتزلى (وكان من نظار البصريين في عصره: أيها الوزير) العشق أرق من السراب، وأدب من الشراب، وهو من طينة عطرة عجنت في إناء الجلالة..."[١٣].

قبل أن يضيف: " ثم قال السادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر ومن يليهم، حتى طال الكلام في العشق بألفاظ مختلفة ومعان تتقارب وتتناسب وفيما مرد ليل عليه"[١٤].

وهذا الاختلاف، كما يعلق ويورد المسعودي، في الآراء حول العشق، كما هو الشأن في قضايا وأسئلة أخرى، يمتد الى آخرين وثقافات أخرى، يقول المسعودي: "تنازع الناس (ممن تقدم وتأخر) في ابتداء وقوع الهوى وكيفيته، وهل ذلك من نظر وسماع، واختيار

واضطرار، وما علة وقوعه بعد أن لم يكن، وزواله بعد كونه؟ وهل ذلك فعل النفس الناطقة أو الجسم وطباعه ؟ فقال بقراط: هو امتزاج النفسين، كما لو امتزج الماء بماء مثله عسر تخليصه يحيله من الاحتيال، والنفس ألطف من الماء، وأرق مسلكا، فمن أجل ذلك لا تزيله الليالي، ولا تخلقه الدهور (ولا يدفعه دافع) دق عن الأوهام مسلكه، وخفى عن الأبصار موضعه (وحارت العقول عن كيفية تمكنه) غير أن ابتداء حركته من القلب، ثم تسير إلى سائر الأعضاء، فتظهر الرعدة في الأطراف، والصفرة في الألوان، واللجلجة في الكلام، والضعف في الرأى (والويل والعثار) حتى ينسب صاحبه إلى النقص.

وذهب بعض الأطباء إلى أن العشق طمع يتولد في القلب (وينمي) وتجتمع إليه مواد (من الحرص)"[١٥].

ومثل هذا "الجدل" في التراث العربى الإسلامي، يتسق مع "مجادلات" أخرى، ويكفى أن نذكر تلك المناظرة الكبرى بين ابن رشد فيلسوف الغرب الإسلامي، والغزالى فيلسوف الشرق، الذي ألف كتاب "تهافت الفلاسفة"، فيما كتب ابن رشد كتاب: "تهافت التهافت"، ومؤلفات أخرى في مناظرة فلسفية وفكرية يرد فيها على آراء المشارقة، وفى هذا الإطار يمكن ذكر كتابه: " فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال"[١٦] وهى مناظرة فلسفية تعتمد على عرض فكرة الغير ومجادلتها، ودحض الحجة بالحجة، وإيراد الاستشهادات القرآنية والفلسفية، مع توظيف مختلف التنبيرات الأسلوبية التي تروم "الرد والجدل" مثل: (فتقول وإذا تقرر، وإذا كان

الشرع قد حث، وليس لقائل أن يقول، وإذا كان غيرنا قد فحص عن ذلك، وإذا كان الأمر هكذا، فإذا فرغنا من هذا الجنس من النظر، وبين أيضا، بل لو قيل له، وإذا كان هذا هكذا، بل نقول، وهذا الذي عرض، ونحن نقطع قطعا، وقد تبين من قولنا، وإذا كان ذلك كذلك، وأما الطرف المقابل لهذا، وقوم آخرون أيضا، وأما من كان، ولذلك ما نرى، ومن هنا اختلفوا، فإن قيل، فإن كان الكتاب العزيز، وأما من أتى بعدهم، ....الخ).

وهنا نعرض لنموذج من رد ومحاورة ابن رشد للغزالى في مسألة "العلم الإلهي" يقول: "وإلى هذا كله، فقد نرى أن أبا حامد قد غلط على الحكماء المشائين فيما نسب إليهم من أنهم يقولون: إنه تقدس وتعالى، لا يعلم الجزئيات أصلا، بل يرون أنه (تعالى، يعلمها) بعلم غير مجانس لعلمنا (بها)، وذلك أن علمنا (بها) معلوم للمعلوم، فهو محدث بحدوثه، ومتغير بتغيره، وعلم الله، سبحانه (بالوجود) على مقابل هذا، فإنه علة للمعلوم الذي هو (الموجود)، فمن شبه العلمين أحدهما بالآخر، فقد جعل ذوات (المتقابلات) وخواصها 1واحدة، وذلك غاية الجهل"(١٧).

وفى هذه النصوص الروائية نجد أكثر من مناظرة تؤطر المحكي، في الأصوات واللغات والحركات والأفكار، ففى "عبور البشروش" تتنامى في النص "مناظرات إنسانية" وأخرى "مناظرات حيوانية"، و"مناظرات" و "حوارات" بين كائنات العالم وأشيائه، وعوالم الذات نقرأ ما يلي: " وفى تلك الليلة، أيضا، كنت أستعيد اقتباسا من " أخماليذس" أورده " الماريديني" لم أجد له صلة بمتن مبحثه في تلك

الصفحات التي أوقفها على مراتب بناء المدن. قال "الماريديني" "قال " أخماليذس": قال مارد لآخر: اقتلني.

"بم أقتلك ؟" سأله الآخر:

"بالذى تريده" قال الأول:

"أقتلك، إذا، بمجرة تتناهش من حولها المجرات" قال الآخر:

"اقتلنى بشيء غير المجرات. إنها حلقات في سلاسل لا تميت" رد الأول:

"أقتلك ببرج تعاظمت نجومه، وبسطت فيه المهاوى غواياتها"، قال الآخر:

أقتلنى بشيء آخر، فالبروج ضعيفة، وهي من صنعة الحدادين على غير مهارة"

رد الأول :

" أقتلك بالفلك تصعق بهوله، وهو مجهولة". قال الآخر:

" اقتلنى بشيء آخر، فالفلك ما تتفكر أنت فيه دون زيادة أو نقصان". رد الأول:

" بم أقتلك، إذا؟". قال الآخر:

"بما لا تجد فيه حيلة إلى قتلي" رد الأول:

٥- وما هو الذي لا أجد فيه حيلة إلى قتلك ؟

٦- الأمنية

تمنيت عليك، إذا، أن تموت

ضحك المارد الأول، وهمس :"أراك مت قبلى ومن مات قبلى لا يقتلني"(الرواية ص٨٢/٨٣).

ويمس الجدل مستويات الذات والموقف مثلما نقرأ في "حريق الأخيلة" يقول، السارد: " والمسيح..؟ لماذا استطاع.. عابر السبيل.. بردائه المنسوج المكون من قطعة واحدة.. لم تخطها إبرة..هذا النجار الذي لم يكن يرى إلا برفقة المجذومين.. والبرص.. والعميان وصيادى السمك... وحثالة اليهودية..لماذا استطاع أن يفرض نفسه.. على إنسانية دامت عشرين مائة عام..لماذا؟..لأنه..عاش فلسفته...هذا هو كل شيء.." (الرواية ص١٧).

لكن لا يكتمل عنصر الجدل والمحاورة، في هذه النصوص، إلا بتآلفه مع عناصر أخرى كالسخرية وأجواء الكرنفال. لقد ازدهرت في عصور قديمة في مختلف الأنواع الأدبية مظاهر السخرية والهجائيات، وتقاليد الأدب المضحك، والتى نجدها أيضا في التراث الأدبى العربى الإسلامى من شعر ونثر، وكذا التراث غير المكتوب، والتى تمزج بين الجاد والمضحك، وهذا ما تضمنته كذلك الرسائل، والمخطوطات والحوارات والاقتباسات، والرطانات اللغوية في أقنعة من التصوير الساخر، ويقودنا كما يرى باختين[١٨] إلى إثارة جذور جنس الرواية: المتمثلة في الطابع الملحمى والبلاغى والكرنفالي، وهو ما دفع به إلى استحضار "الحوار السقراطي" المشبع بالمواقف الكرنفالية التي رسخت ذكريات تلك الحوارات التي كان يجريها سقراط، والمناقشات التي كانت تتم في الساحات والأسواق والأماكن العمومية، وكذا حوارات أفلاطون المبنية على الجدل الصاعد الذي يتعارض مع الجدل النازل[١٩] كاستمرار لتأثير سقراط بالجدل نقرأ في "شجر الخلاطة" ما يلي: " آسف!....كنت أمزح!

٧- لا تمزح

٨- حاضر!.... تمنعنا من الضحك!. فلنبك!.....الفلاسفة لا يضحكون...أنا

أعرف فيلسوفا شهيرا يلقب بالفيلسوف الباكى ... لكنى لا أعرف فيلسوفا واحدا مشهورا بالضحك... ولو من بين أولئك الذين كتبوا عن فوائد الضحك واعتبروا الإنسان "حيوانا ضاحكا" ...أنتم الفلاسفة لا تكتبون لأنفسكم...للبشرية، على ما يظهر...لكل البشرية...لذلك تقرضكم الحيوانات المائية" (الرواية ص٦٠).

ونقرأ أيضا:

" ما هو الواضح في كل هذا !؟ ... وما يضحك في كل هذا !؟

٩- زاوية النظر !

١٠- زاوية النظر ؟

١١- نعم زاوية النظر ! ...وضعك يثير الشفقة أو الضحك بحسب زاوية النظر !

١٢- أرفض الشفقة و... الضحك... حتى الضحك أرفضه!

ومن أعطاك هذا الحق !؟... إنك لا تستطيع أن تمنع الناس من أن يروا كما يمكنهم أن يروا" (الرواية ص٦١).

وفى هذا السياق يقول المسعودي: " حدث الجاحظ (عمن أخبره) عن أنس بن أبى شيخ، قال: ركب جعفر بن يحيى ذات يوم، وأمر خادما له أن يحمل (معه) ألف دينار، وقال (له) سأجعل طريقى على الأصمعي، فإذا حدثنى فرأيتنى ضحكت فأجعلها بين يديه، ونزل جعفر عند الأصمعي، فجعل الأصمعى يحدثه بكل أعجوبة ونادرة

تطرب وتضحك، فلم يضحك، وخرج من عنده، فقال له أنس (بن أبى شيخ): رأيت منك عجبا. أمرت بألف دينار للأصمعى وقد حركك بكل مضحكة، وليس من عادتك أن ترد إلى بيت مالك ما قد خرج عنه"(٢٠).

وكانت أجواء التسلية والضحك تمتزج، أيضا، بعوالم المناظرة، وفى فضاءات رسمية، يقول المسعودي: "وكان يحى ابن أكثم يقول: كان المأمون يجلس للمناظرة في الفقه يوم الثلاثاء، فإذا حضر الفقهاء ومن يناظره من سائر أهل المقالات أدخلوا حجرة مفروشة، وقيل لهم: انزعوا أخفافكم، ثم أحضرت الموائد، وقيل لهم: أصيبوا من الطعام والشراب وجددوا الوضوء، ومن خفه ضيق فلينزعه، ومن ثقلت عليه قلنسوته فليضعها، فإذا فرغوا أتوا بالمجامر فبخروا وطيبوا، ثم خرجوا فاستدناهم حتى يدنوا منه، ويناظرهم أحسن مناظرة، وأنصفها وأبعدها من مناظرة المتجبرين، فلا يزاولون كذلك إلى أن تزول الشمس، ثم تنصب الموائد الثانية فيطعمون وينصرفون"(٢١).

وهنا ينبغى الإشارة إلى العوالم الكرنفالية التي كانت تسبغ، أيضا، على طقوس الموت، مثل: عادة احتفال الشعوب الهندية بموت الملوك(٢٢).

وكما هو واضح، فإن النصوص الروائية العربية، تمتح كثيرا، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من التراث السردي العربي، والتاريخ، بل والتراث الإنساني، خصوصا الحوار السقراطي، ومحاورات أفلاطون وأرسطو، وأثر ذلك على المناظرات في الفكر

الكلامى والفلسفى العربى والإسلامي.

يمكن القول، إن مختلف أشكال النصوص العربية، عرفت أصنافا عديدة من الحوار والجدل والحكي، فالقرآن الكريم كنص مقدس، مليء بالقصص، والمحاورات كما إن الشعر العربى يتضمن نزوعا حكائيا وهجائيا وميلا، أيضا للهزل والسخرية في مواقف الهجاء والمدح، بالإضافة الى أصناف الحكى في الحديث، وسرود أجناس تعبيرية أخرى مثل: المقامة، والرسالة، والسيرة الذاتية، والتاريخ، والتى يتم مزجها بأشكال الحكى والموروث الشعبي، حيث يعمل الخطاب الروائي العربى على تطوير هذا التراث السردي العربي، والمتخيل مع ربط كل هذه الآليات والوسائل بالتقنيات الروائية الغربية الحديثة. وهذا ما ينطبق على المستويات الأخرى من الحكى والتى تشترك في ضروب شتى من المكونات منها تمثل الجسد في العديد من تجلياته.

نقرأ في "شجر الخلاطة": " ارتعش جسد "المعطي" ارتعاشة خفيفة تم قلت باستغراب كبير: "مات" ؟ قالت: "الدايم الله" أشعلت العجوز البوطوغاز وضعت عليها إناء كبيرا مليئا بالماء خرجت ثم عادت، قالت: "يجب أن تساعدنى على غسلها، لا حياء في الدين" بدأت تعرى جسد "المعطي" ذهلت: "إنه امرأة .. جسد امرأة " (الرواية ص١١٧).

وفى "الضوء الهارب": مشدود الآن، إلى هذه الرغبة التي تنبثق على مهل كالبذرة، كالنطفة بين الصلب والترائب يحسها تسرى عميقا كحبات العرق المترقرقة التي تتفصد عند أعلى العمود الفقرى

حبة حبة قبل أن تتواصل في سلك وهمى ينتظمها على امتداد الفقرات لإعلان عودة العافية بعد جحيم الحمى أو تداعى الجسد. ينظر إلى فاطمة الممتدة إلى جانبه ويتابع لملمة شظايا الرغبة وهي تتجمع عبر غلالة الافتتان والاندفاعة القلقة والامتلاء الداخلى ..." (الرواية ص٣١).

وفى "حريق الأخيلة": لكن ماريز، كلها حيوية في هذا الظهر اللاسع الذي تهدئ من حرقته نسمات البحر القريب، تغني، ممشوقة تبدو نحيلة، ولكنه نحول خداع، فاللدونة تنعم كل حنايا الجسم القليل، والصوت الخفيض - إذا ارتفع - فيه بحة فتاة توشك أن تكون امرأة، أو لعلها خجلة من معرفة حديثه العهد بالجنس وشطح نشواته لكنها تأخذ هذه المعرفة في طيات حضن مستسر خفى" (الرواية ص٨١). ومن بين ما جاء في "عبور البشروش"، نقرأ ما يلي: "... ويضيف بعدما يميل بجدعه ليسرق العواصف الصغيرة التي تنفلت من تحت قميص المرأة في حركاتها اللامبالية: "عندنا، في جبال هكار، معقل هو الأكبر بين معاقل النساء ذوات الشعر النحاسي، والبشرات المحتقنة، يا رجل. لا تستطيع تقبيل جلودهن لأن القبلة يفضحها الدم الذي يتورد تحت البشرات" ويهز رأسه أسفا: "الدم يفضح القبلات يا رجل. حريقه يفضح".

ويضرب ركبته براحة يده، ماطا عنقه صوت المرأة المنكبة على قرارة ألوانها: "لم أقبل فتاة، قط، في نواحى هكار"(الرواية ص٣٨).

ولعل تحولات روح الضحك خلال القرون الوسطى، التي تظهر في الأشكال الفنية، وأيضا في نصوص التراث العربى سردية أو غير

سردية، القديمة، هو ما نجده على مستوى تمثل الجسد وتشكلاته في مختلف التعبيرات والنصوص السردية الغربية والعربية. وفى المخطوطات واللوحات والآثار وفنون العمارة والهندسة، والحكايات الشعبية التي تنتقل عبر الأزمنة والأمكنة، وكذا أشكال الغناء والرقص والموسيقى، والطقوس والاحتفالات، والولائم والأفراح والمآدب، والتماثيل والمنحوتات التي تمزج بين الضحك ووجوه البشاعة والخوف، والتى سادت في الثقافة الشعبية الأوربية في العصور الوسطى، وقد منحت عناصر الرعب والوحوش المضحكة العالم شكلا جسديا.

ويعتبر الجاحظ في التراث العربي، ممثلا لهذا التوجه، حيث ينقل مواقف عديدة مترعة بالضحك والسخرية، يقول في مقدمة كتابه "البخلاء" أنه: "يدور حول نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء، وما يجوز منه في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد، لأجعل الهزل مستراحا، والراحة جماما، فإن للجد كدا يمنع من معاودته، ولابد لمن التمس نفعه من مراجعته"[٢٣] كل هذا يعكس تنوع صفوف الأجناس وأنواع الثقافات وامتدادها وتلاقحها، ومن هذه الوجهة مزج الجاحظ بين الجد والهزل وهذا ما يمكن أن نلمسه في هذه النصوص الروائية يقول: "فإن الكلام قد يكون في لفظ الجد، ومعناه معنى الهزل، كما قد يكون في لفظ الهزل، ومعناه معنى الجد"[٢٤].

أما أبو حيان التوجيدى[٢٥] فى نص المقابسة الحادية والسبعين فيرى أن الضحك قوة ناشئة عن قوتى المنطق والحيوانية، وأعاد ذلك إلى حالة الاستطراف.

ويتحدث ابن الجوزى[٢٦] عن أخبار الشطار والعيارين، ونماذج من شخصيات الحمقى والمغفلين، ومعنى الحمق، وصفات وأشكال الحمقى وأسمائهم، وكيف يمكن أن تصدر أفعال الحمقى عن "العقلاء" حيث اختلطت عليهم المفاهيم والسلوكات، فأصبحوا بذلك حمقى ومغفلين، ويستوى في ذلك كل الأشخاص الذين ينتمون إلى أصول اجتماعية راقية أو وضيعة، من رجال ونساء، أمراء وقضاة وكتاب، قراء، ورواة الحديث، وأئمة، ومؤذنين، وأعراب، ومتزهدين، ومغفلين من الوعاظ.

ويزخر كتاب ابن الجوزى بالحكايات والطرائف والنوادر المضحكة الصادر عن المغفلين والحمقى، ويسرد نوادر من خلط الأحداث والتواريخ والشخصيات والأسماء. وتشير أغلب الحكايات والنوادر إلى مواقف تناول قضايا المال والجنس والزواج والنساء والدين، واللغة والتباهى بالمعرفة لمن يفتقد إليها، والميل للمزاح والتسلية والضحك، وتحقيق أشكال من الفرح غير الموجود في عدد من مناحى الحياة وصورها، وهنا يحضر ما كتبه باختين عن رابليه ودوستوفسكى[٢٧] وتولتسوى[٢٨].

وهناك العديد من الشعراء العرب جسدوا مواقف ورؤى الهزل والسخرية والضحك، إلى جانب المرح والجد والمأساة.

يقول أبو العلاء المعرى[٢٩]

إن حزنا في ساعة الموت أضعا
ف سرور فى ساعة الميلاد

ويقول أيضا[٣٠]

فلا تحسبوا دمعى لوجد وجدته
فقد تدمع الأحداق من كثرة الضحك

أما فيما يخص تمثل الجسد في الأشعار والنصوص التراثية والروائية، فإن مواقف ورؤى المؤلفين تتصادم ما بين الاحتفال بالجسد والغوص في مساماته وأسراره في النصوص الروائية العربية المدروسة، والعديد من النصوص التراثية العربية الإنسانية وتدنسه وتحط من قيمته.

يقول أبو العلاء المعرى[٣١].

لا تكرموا جسدى إذا ما حل بي
ريب المنون فلا فضيلة للجسد

وفى سياق آخر يقول الجاحط: "فلم يكن بين رجال العرب ونسائها حجاب، ولا كانوا يرضون مع سقوط الحجاب بنظرة الفلتة ولا لحظة الخلسة، دون أن يجتمعوا على الحديث والمسامرة، ويزدوجوا في المناسمة والمثاقفة، ويسمى الولع بذلك من الرجال الزير، المشتق من الزيادة. وكل ذلك بأعين الأولياء وحضور الأزواج، لا ينكرون ما ليس بمنكر إذا أمنوا المنكر، حتى لقد حسك في صدر أخى بثينة من جميل ماحسك من استعظام المؤانسة، وخروج العذر عن المخالطة. وشكا ذلك إلى زوجها وهزه ما حشمه، فكمنا لجميل عند إتيانه بثينة ليقتلاه، فلما دنا لحديثه وحديثها سمعاه يقول ممتحنا لها: هل لك فيما يكن بين الرجال والنساء، فيما يشفى غليل العشق، ويطفئ نائرة الشوق ؟ قالت: لا قال: ولم ؟ قالت إن الحب إذا نكح فسد! فأخرج سيفا كان قد أخفاه تحت ثوبه، فقال: أما والله

لو أنعمت لى لملأته منك! فلما سمعا بذلك وثقا بغيبه وركنا إلى عفافه وانصرفا عن " قتله وأباداه النضر والمحادثة "[٣٢] ويضيف عن تلك المحادثة أنها: "كانت سبب الوصلة بين جميل وبثينة، وعفراء وعروة، وكثير وعزة، وقيس ولبنى، وأسماء ومرقش، وعبد الله بن عجلان وهند"[٣٣].

وفى موضوع آخر يقول: " ...إذا أضيف إلى الحب والهوى المشاكلة، أعنى مشاكلة الطبيعة، أي حب الرجال النساء وحب النساء الرجال، المركب في جميع الفحول والإناث من الحيوان، صار ذلك عشقا صحيحا، وإن كان ذلك عشقا من ذكر لذكر فليس إلا مشتقا من هذه الشهوة، وإلا لم يسم عشقا إذا فارقت الشهوة "[٣٤].

كما يتطرق الجاحظ إلى مختلف الميولات الجنسية التي تشغف بها الذوات مثل: السحاق، وهذا ما نجده في نصوص ألف ليلة وليلة، ونصوص روائية غربية وعربية مثل: " عبور البشروش" و " حريق الأخيلة" و " شجر الخلاطة" و " الضوء الهارب"، حيث يزدان محكيها بألوان من التماهيات الجسدية والجنسية يقول الجاحظ: " قالوا: ومن أكبر ما يدعو النساءإلى السحق (أنهن) إذا ألصقن موضع محز الختان وجدن هناك لذة عجيبة، وكلما كان ذلك منها أوفر كان السحق ألذ. قال: ولذلك صار حذاق الرجال يضعون أطراف الكم ويعتمدون على محز الختان، لأن هناك مجتمع الشهوة "[٣٥].

أما عن القيان فيقول: " ولم تزل القيان عند الملوك من العرب والعجم على وجه الدهر. وكانت فارس تعد الغناء أدبا والروم فلسفة"[٣٦] ويضيف: " ومن الآفة عشق القيان على كثرة فضائلهن،

وسكون النفس إليهن، وأنهن يجمعن للإنسان من اللذات ما لا يجتمع في شيء على وجه الأرض"[٣٧] كما " إن القينة لا تكاد تخالص في عشقها، ولا تناصح في ودها، لأنها مكتسبة ومجبولة على نصب الحبالة والشرك للمتربطين، ليقتحموا في أنشوطتها، فإذا شاهدها المشاهد رامته باللحظ، ودعمته بالتبسم، وغازلته في أشعار الغناء، ولهجت باقتراحاته، ونشطت للشراب عند شربه، وأظهرت الشوق إلى طول مكثه..والصبابة لسرعة عودته "[٣٨] ويقف الجاحظ عند تفاصيل ما يحدثه الجسد من أثر، يقول: " وللمس فيها الشهوة والحنين إلى الباه والحواس كلها رواد للقلب، وشهود عنده"[٣٩] وفى هذا السياق، يتناول عناصر كثيرة من العشق والجسد مثل: اللمس، والشهوة، والحواس، والقلب، كما رأينا، واللذات، والذوق، والجمال، والمغازلة، والشوق، والصبابة، والحزن، والفراق، والسحر، والشرك، والشكوى، والمكاتبة، ودرجات العشق، والخلوة، وموضوعات الحب، في أقصى تجلياتها، حيث يمزج بين المقدس، والجسد وما يثيره من جموح وتفجر، تصل إلى حد طواف النساء بالكعبة عاريات، يقول:" ثم كانت ضباعة، من بنى عامر بن قرط بن عامر بن صعصعة، تحت عبد الله ابن جدعان زمانا لا تلد، فأرسل إليها هشام بن المغيرة المخزومي: ما تصنعين بهذا الشيخ الكبير الذي لا يولد له، قولى له حتى يطلقك. فقالت لعبد الله ذلك. فقال لها: إنى أخاف عليك أن تتزوجى هشام بن المغيرة. قالت: لا أتزوجه. قال: فإن فعلت فعليك مائة من الإبل تنحرينها في الحزورة وتنسجين لى ثوبا يقطع ما بين الأخشبين، والطواف بالبيت عارية. قالت: لا أطيقه. وأرسلت إلى

هشام فأخبرته الخبر فأرسل إليها: ما أيسر ما سألك، وما يكرثك، وأنا أيسر قريش في المال، ونسائى أكثر نساء رجل من قريش، وأنت أجمل النساء فلا تأبى عليه. فقالت لابن جدعان: طلقنى فإن تزوجت هشاما فعلى ما قلت، فطلقها بعد استيثاقه منها، فتزوجها هشام فنحر عنها مائة من الجزر، وجمع نساءه فنسجن ثوبا يسع ما بين الأخشبين، ثم طافت بالبيت عريانة، فقال المطلب ابن أبى وداعة: لقد أبصرتها وهي عريانة تطوف بالبيت وإنى لغلام أتبعها إذا أدبرت، وأستقبلها إذا أقبلت، فما رأيت شيئا مما خلق الله أحسن منها، واضعة يدها على ركبها وهي تقول:

اليوم يبدو بعضه أوكله

فما بدا منه فلا أحله

كم ناظر فيه فما يمله

أخثم من العقب باد ظله

قال: ثم إن النساء إلى اليوم من بنات الخلفاء وأمهاتهن، فمن دونهن يطفن بالبيت مكشفات الوجوه ونحو ذلك لا يكمل حج إلا به"(٤٠).

وفى تدرجات وانفلاتات وتداعيات الجسد حكائيا، تنجب هذه النصوص الروائية، مستويات أخرى من الحكى المشترك، أبرزها "الاسم" سواء في نوعية الأسماء الخاصة بشخصيات الروايات، أم حين يصبح الاسم موضوعا للحكى والتأمل مثلما في شجر الخلاطة حيث يجرى الحوار بين: الخلطي، ومصطفى شيش كباب، وفى خضم ذلك ترد أسماء شائهة والتى هي بمثابة عنوان للمسخ القائم في

الواقع وعلائقه، وأسماء الشخصيات التي تحيل على تنوع الثقافات والمرجعيات التاريخية، والأجناس، كما رأينا في عبور البشروش مثل: أيوستولي، جانو إينين، ميلن، حماد الصقار، جين، يلماز ملي، كوتي، أبو المعضل الماردينى، الآذري، أخماليذوس الفلكي، ميكاليدس، بابونان، عمر حاجو، عمر بالو، وطفا، على صورو، وفى " حريق الأخلية تطالعنا أسماء مثل: كامل الصاوي، قاسم إسحاق، فتوح القفاص، محمد حسن عبيدة، سامي، مصطفى الحجار، ناصف وصفي، محمد عبد المتعال قدال، سمية، أوديت،...الخ، وفى " الضوء الهارب"، ترد أسماء مثل: العيشوني، فاطمة، الدحماني، خوسيو، غيلانة، الداودي...الخ.

وإشكالية الأسماء ليست جديدة سواء في النص المقدس أم التراث السردي والتاريخى والعربى بل ألفت العديد من الكتب التي اختصت بالبحث في الأنساب.

يقول تعالى في سورة البقرة: (وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئونى بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين[٣٠] قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم[٣١] قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إنى أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون[٣٢])(٤١).

وفى هذا يقول الجاحظ: " ولولا اختلاف الأسباب لتنازعوا بلدة واحدة واسما واحدا وكنية واحدة. فقد حاروا كما ترى مع اختيار الأشياء المختلفة إلى الأسماء القبيحة والألقاب السمحة. والأسماء مبذولة والصناعات مباحة والمتاجر مطلقة ووجوه الطرق مخلاة.

ولكنها مطلقة في الظاهر مقسمة في الباطن، وإن كانوا لا يشعرون بالذى دبره الحكيم من ذلك ولا بالمصلحة فيه، فسبحان من حبب إلى واحد أن يسمى ابنه محمدا وحبب إلى آخر أن يسميه شيطانا وحبب إلى آخر أن يسميه عبد الله وحبب إلى آخر أن يسميه حمارا، لأن الناس لو لم يخالف بين عللهم في اختيار الأسماء وجاز أن يجتمعوا على شيء واحد كان في ذلك بطلان العلامات وفساد المعاملات"[٤٢].

أما ابن خلدون فيتحدث عن سقوط الأنساب[٤٣] وعن اختلاط الأنساب[٤٤] يقول: ".. وإذا بعد النسب بعض الشيء فربما تنوسى بعضها ويبقى منها شهرة فتحمل على النصرة لذوى نسبه بالأمر المشهور منه فرارا من الغضاضة التي يتوهمها في نفسه من ظلم من هو منسوب إليه بوجه ومن هذا الباب الولاء والحلف إذ نعرة كل أحد على أهل ولائه وحلفه للألفة، التي تلحق النفس من اهتضام جارها أو قريبها أو نسيبها"[٤٥].

ويعتبر ابن خلدون أن: " النسب أمر وهمى لا حقيقة له ونفعه إنما هو في هذه الوصلة والالتحام"[٤٦].

أما عن الاختلاط فيرى أنه يقع في الحواضر مع العجم فيؤدى إلى فساد الأنساب وضياع أصولها، وتداخلها بين الشعوب، والتحامها بأقوام آخرين عبر العصور من جاهلية وإسلام، وعرب وعجم. يقول: " اعلم أن كل حى أو بطن من القبائل وإن كانوا عصابة واحدة لنسبهم العام ففيهم أيضا عصبيات أخرى لأنساب خاصة هي أشد التحاما من النسب العام لهم مثل: عشير واحد أو

أهل بيت واحد أو إخوة بنى أب واحد لا مثل بنى العم الأقربين أو الأبعدين فهؤلاء أقعد بنسبهم المخصوص ويشاركون من سواهم من العصائب"[٤٧].

وفى التراث العربى الإسلامى من حديث وشعر وتاريخ، نجد أن الكثير من المؤلفين كتبوا ونقبوا في أصول الأسماء وتواريخها وارتباطاتها ودوالها، سواء المتعلقة بالأنبياء أم شخصيات تاريخية أم شعراء أم قبائل وشعوب، أم أسماء الحيوانات، وفى هذا يتكلم المسعودى عن أسماء الخيل وترتيبها[٤٨] وأنساب بعض الشعوب مثل: الصين[٤٩] وأنساب فارس[٥٠] واليونان[٥١] واليمن[٥٢] والبربر[٥٣] ثم أنساب الملوك، مثل ملوك الروم[٥٤].

واهتم أيضا بكنية الرسول محمد (ونسبه وأسمائه[٥٥] وأنساب الخلفاء الراشدين من أبى بكر[٥٦] إلى عمر بن الخطاب[٥٧] وعثمان بن عفان[٥٨] وعلى بن أبى طالب[٥٩].

كل هذا يؤكد أن الخطاب الروائي العربي، وفى ضوء هذه النصوص والمتون، لا يتعامل مع الأسماء، حتى من موقع المتخيل، بطريقة اعتباطية، إذ تكاد تشكل قيمة استثنائية من حيث اختيار أسماء معينة دون غيرها، وكيفية استخدامها في محكيات الروايات، وأحيانا تتخذ طابعا أسطوريا أو دينيا أو تخييليا، حسب الميولات والانتماءات الثقافية، وهو ما يعنى أن هذه النصوص تشخص هويات متغيرة أو متحولة، عبر الإذعان لحمولاتها أو تفكيكها أو استعادة بعض معانيها المضيئة، وتكتسى نوعية الأسماء في المفهوم الشعبى والتراث والمحكى الشعبى أهمية قصوى، بل إن الأسماء قد

تدفع بنا إلى مستويات وطبقات أخرى من التقعير الحكائي - كما رأينا - في رواية "شجر الخلاطة"، حيث تتبدى من خلال تركيب الأسماء "والمناظرة" أو "الخصومة" حول هذه الأسماء في الرواية كمحكيات ومواد للحكي، في ذات الوقت، عوالم التفسخ والتشوه، والهاجس، والموروث الشعبي. وفى "عبور البشروش" يظهر خلف هذه الأسماء التنوع الثقافى والإثنى الموجود في المجتمعات العربية، وفى "الضوء الهارب" تتدثر الأسماء بالتشكيل الجسدى بكل ما يحمله من أطياف جنسية وجمالية وثقافية مثل: (العيشوني، غيلانة...) وقد تصل الأسماء عوالم الرواية في "حريق الأخيلة" بمختلف التنبيرات الإيديولوجية والتاريخية الثقافية الراهنة وأطياف الماضي، واستيهامات الحاضر وهواجسه.

وللأسماء أيضا وظائف أسطورية كما في "عبور البشروش" و"حريق الأخيلة" وهذا ما نستشفه أيضا في رواية "رامة والتين" لإدوار الخراط[٦٠] ف "رامة" هي أسطورة العالم المخلدة من منظور وسلوك ميخائيل، كما يترجمها في باقى نصوصه الروائية[٦١]، بل يمكن أن نتساءل: ألا تشكل الأسطورة مدخلا لفهم متخيل هذه النصوص واقتحام مختلف العوالم الإيديولوجية والثقافية التي سيطرت في التاريخ وعلى المجتمع واللغة ؟.

نقرأ في (حريق الأخيلة): "والإنسانية نفسها ألا تنقاد لأوهام غربية مغرقة في الغرابة.. ألم يعش الإغريق خمسة قرون.. وهم يتغنون بالأولب وآلهته وصراعاتها وغرامياتها على أنها حقائق ثابتة لا تتزعزع.

ألم ينقد البشر آلاف السنين للأساطير الجميلة أو الرهيبة عن الآلهة والمسوخ والشياطين والنيمفيات والهولات والايرينيات، وتجسداتهم واستحالاتهم ومؤامراتهم ومكايدهم، ذكورا وإناثا وأنصاف ذكور وإناث وكيف ساروا في الأرض وسيروا الصواعق وعذبوا وضربت النسور أكبادهم وطعن الجنود جنوبهم بالرماح وسقوا السم والخل والعسل...

أتلك أوهام أم حقائق ؟ أم إنها شيء فوق الوهم وفوق الحقيقة؟ شيء لا أعرف كيف أصفه ولا أعرف له كنها ؟ تلك التي يصدقها ملايين البشر؟ " (الرواية ص٨٦).

ويبدو أن أسماء مثل: رامة وميخائيل تحضر في عدد من نصوص إدوار الخراط، حيث يخلق نصوصه وشخصياته، وأحلامها وذكرياتها وأحاسيسها المتصارعة، وطقوس ورموز السلوكات، والأفعال التي تبقى لغويا طرية وندية، عبر ترديد الأسماء وإطلاقها، والتى تمتد أصولها ونسوغها إلى الأساطير القديمة.

وهكذا يمكن أن نرى أن ميخائيل يطلق على "رامة" أسماء أسطورية، مثل: عشتار والعزى وإيزيس وفينوس والأمازونة ومنت الرؤوم وماريا، وهذه الأسماء تخلق عوالم أسطورية وحية ومستمرة، وفى القرآن الكريم أول آية نزلت هي: (اقرأ باسم ربك الذي خلق)[٦٢]، ويلاحظ هيجل أن الإنسان تمكن من التحكم في العالم بتحديد الأسماء للأشياء، وتساعد الصور والكلمات والرموز أيضا، على امتلاكه. وهذه الأسماء واللغات هي التي تنجب متخيلات ومحكيات هذه النصوص الروائية بتضافر مع المكونات والوحدات

السردية المساوقة.

فإذا كان المسعودى يقف مثلا، عند أسماء الخيول[٦٣] فإن سليم بركات يجعل من أسماء الخيول العربية (ص١٢٦) مداليل للتماهى مع الكون، وهو الذي يبدأ نصه بعرض مجموعة من الأسماء تحت عنوان: (الأسماء بحسب ورودها في شفق المحنة) (ص٥/٦٦).

ويقول أيضا " عيونها الآدمية تقلب صفحات كبدى ذاته، في عبورى الجريء وسط الأعمدة، أما قلبى فبارد، يزداد صقيعه كلما تأملت الحروف النافرة من لوح حجرى إلى لوح حجري، إنها بلغات شتى، وهي أسماء لا أكثر، هذا ما اتضح لى حيث استطعت قراءة بعضها الذي لا أجهل أبجديته" (الرواية ص٢٠٣)، ويضيف السارد قائلا: " تراجعت، عارفا أن كل لوح يحمل اسم مهندس يقطن هذه المساكن ذات الساحة الدائرية، ولربما كان تفكيرى في أن أجد اسمى على لوح منها هو الذي عجل في تراجعى صوب البال، الذي انتبهت أن واجهته الداخلية من نحاس صقيل، برزت فيه صورة الغريب الذي قتلته، نافرة، ومن حولها قرون غزالات متشعبة كظل شجرة الخروب" (الرواية ص٢٠٣).

ويمكن أن نقرأ في "شجر الخلاطة" ما يلي: "ثم إنه لا أحسن من أن يكون لك اسم لا تاريخ له... اسم ضاع تاريخه أو شوه ... اسم لا ماضى له بالنسبة إليك ... اسم تصنعه بنفسك وتتحمل مسئوليته وحدك.. بلا رقيب ولا وصي.. أنا لو ظل اسمى الدلائى لحملت تاريخا فظيعا لا طاقة له بي... فيه الأخطاء ... من الهزائم أكثر مما فيه من النجاح...اسم تاريخه ثقيل كما ونوعا...أما اسمى الخفيف

شيش كباب ... سأنصح أولادى بمجرد ما يبلغون سن الرشد، بأن يختار كل واحد منهم اسمه العائلى الخاص" (الرواية ص٩٢/٩٣).

وفى هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى الشكلانيين الروس[٦٤]، حيث تناولوا الحكايات التي تنقب في أصل بعض الأسماء، بل تشكل هذه الأسماء مادة للمحكى والمتخيل سواء تعلق الأمر بأصل أسماء الأعلام، أو أسماء المدن، في ضوء حوافز تطوير صياغات لسانية، أم تعارض القيم والموروثات أو الأحداث والوقائع، بل إن تولستوى كان ينعت الأشياء في نصوصه، بأسماء غير مألوفة[٦٥]، أما إيخنباوم فيلاحظ على "معطف" غوغول[٦٦] تركيزه على الدلالة الصوتية للغة، ولذلك كان يقف عند خصائص الأسماء، وكيف تنزع شخصيات نصه إلى الإلمام بالأسماء وابتكار الأسماء وفق الأمزجة، بحيث أن غوغول كان يعطى مكانة متميزة للأسماء والألقاب، التي يبحث عنها حتى في الإعلانات، وبدورها كانت توحى إليه بكثير من المتخيلات. وهكذا فإن تدوين الأسماء كان عنصرا حيويا في كتابات غوغول، كما كان تركيب هذه الأسماء يوحى بالضحك والتسلية من بواطن الأزمة. يقول السارد في "شجر الخلاطة" .... وخذ اسمي: شيش كباب...هذا الاسم يعطينى امتيازا كبيرا على كل من ليس له مثله: أن أسخر كما أشاء ... أن أمارس ما أريد من العبث ... فأنا فقط شيش كباب، أي اسم ساخر وعابث مع خفة روح ..."(الرواية ص٩١).

ويضيف في مقام آخر: " مع ذلك فالاسم ضريبة تدفعها أو تقبضها ...ضريبة اجتماعية، نفسية، تاريخية، حضارية... وإلا فإنك

لن تفهم أن هناك شرفاء وعوام... ولماذا تولد أسماء بملاعق من ذهب بينما تولد الأخرى مشلولة...لماذا هناك أسماء صغيرة وأخرى كبيرة...أسماء ضاحكة وأخرى باكية... أسماء ... دافعة و محفزة... وأخرى انتقاصية... محبطة وجالبة لسوء الحظ..." (الرواية ص٣١).

ألا يمكن القول، إن نص "شجر الخلاطة" يقوم، بما قام به غوغول، الذي كان يختار أسماء نصوصه من الأسماء الموجودة، بشكل قصدي، وذات أنسقة هزلية، وهو ما فعله كتاب هزليون، كما يثير ذلك إيخنباوم[٦٧]، حيث كان موليير يضحك جمهوره بواسطة أسماء معينة، مثلما اتجه إليه رابليه عبر تركيبات صوتية لأسماء غريبة، وهذه الأسماء غالبا ما تكون مهملة أو بدون معنى.

هذه الأسماء الفكاهية والتي تثير الضحك، من حيث مرجعية كل ثقافة، ونظامها الصوتي، والتركيبي واللغوي، تنطبق على أسماء "شجر الخلاطة" مثل: مصطفى شيش كباب، الجيلالي الخلطي، احشيش كباب، اهشيش كباب، أبو قرن، قشبل، زروال، محراش، تشكيطو، الرويضة، قبو، بوغطاط، الزحافة ... الخ ...

وتقودنا مسألة الأسماء في الرواية أيضا، إلى عنصر آخر، هو بناء الشخصيات الروائية بصفة عامة، فكل هذه النصوص تنتقي أسماءها صوتيا ولغويا ودلاليا بطريقة خاصة، وحسب متخيلها، وإن كان الجهد الكبير في بناء الرواية في "حريق الأخيلة" يصب بالأساس في طرائق ترميم وترتيب وبناء الشخصية، ومع ذلك فإن كل نص ينجب مخلوقاته التي تحتفظ بكياناتها وأوعائها واستيهاماتها المستقلة والخاصة. بل إن هذه النصوص، وأساسا،

"عبور البشروش" . ليس هدفها أن تخلق شخصيات أو أن تروى حكايات بطريقة معينة، وكما يرى بييرشارتييه[٦٨] Pierre CHARTIER، فإن هؤلاء الروائيين[٦٩] لا يرفضون الشخصية والحكاية، وإنما يتبرمون من تصور معين عنها، ولهذه الأسباب يتحدث فليب هامون (Philippe HAMON)، عن مفهوم الشخصية من منظور سيمولوجي، وهي النظرية التي لازالت قيد التشكل من أجل وضع أسس لنظرية نظام استدلالى للمعنى، وهو ما يسميه ب: سيمنتيقا الخطاب[٧٠].

وتأسيسا عليه، فإن الشخصية في هذه النصوص الروائية، حسب مفهوم فيليب هامون[٧١] لا تقتصر على ما هو أدبي، حيث تتأثر بالمعايير الثقافية والجمالية، كما إنها ليست مفهوما محصورا فيما هو إنساني: " وكمثال على هذا يمكن أن نعتبر الروح (الفكر) في فلسفة هيجل شخصية، أو الرئيس، المدير العام، أو الشركة المجهولة، أو المشروع، أو الولاية أو القسمة كلها"شخصيات"[٧٢] قد تكون أقل أو أكثر إنسانية وتصويرا تبلور من قبل النص القانونى الخاص بالشركات. وكذلك البيضة، الدقيق، الزبدة، الغاز...جميعها "شخصيات" توظف في نص لوصفات المطبخ، ثم الميكروب، والفيروس، والكربة والعضو هي "شخصيات" لنص يحكى عن مسلسل التطور الخاص بمرض ما"[٧٣].كما إن الشخصية ليست مفهوما مرتبطا بنظام سيميوطيقى ولسنى محدد، فالعديد من الأشكال التعبيرية تتضمن شخصيات مثل: الإيمائية، الفليم، الطقوس، الحياة اليومية أو الرسمية ب "شخصياتها" المؤسساتية،

الرسوم المتحركة ويمكن ل: فعل الشخصية لا يعدو أن يكون سوى حالة خاصة لنشاط القراءة. وبربط هذه العناصر بمفهوم الشخصية الذي لا ينحصر فيما هو إنساني، كما يرى فيليب هامون، وفى هذا يمكن أن تندرج الشخصية الروائية في هذه النصوص. ففى "عبور البشروش"، ترد شخصيات مثل: (بلقيس - الاسكندر - المتصوفة- إبليس - أرسطو طاليس، الاغريق الشيطان...)، وفى "ضوء الهارب" :(ديستوفسكي، هتلر، مسرح سرفانتيس مقهى باريس الكبير، المسرح، أنتوحكارا، مرسيليا كانط، السينما، المسرح، رواية " آحاد الآنسة بونون" جاك لوران..). أما في رواية " شجر الخلاطة" فنجد أنفسنا أمام شخصيات مثل: (محمد البهلول، قشبل وزروال، فاطمة الزحافة، قرزاز ومحراش، ابن رشد، بوشعيب البيضاوي، سقراط، الكلبيون، المارشال قبو، زهرة تشكيطو، الحاجة الرويضة ...).

وفى رواية " حريق الأخيلة " تعج محكياتها بشخصيات مثل: (المسيح، سقراط، توفيق الحكيم، برناردشو، أفلاطون، تيمور، هتلر، إنشتاين، سيرة فارس اليمن الملك سيف بن دى يزن، هيجل، تروتسكي، تشيكوف، ديستوفسكي، كيلوباترا، رامة، برجسون ... الخ).

فهذه الشخصيات لا تحيل فقط على أبعادها الإنسانية، وإنما تستثير مرجعياتها التاريخية والفلسفية والثقافية والفنية والاجتماعية، وهذه الأفكار والآراء والأصوات الواردة عبر قنوات وجسور هذه الأسماء والمرجعيات تشكل "شخصيات" روائية، تستمد وجودها من ذاكرتها وأيضا حضورها النصي، أي تلك الازدواجية

الندية والطرية التي تتنامى من خلال الصوغ الحوارى للتشخيصات اللغوية والتحيينات المختلفة والمتبادلة، وهو الأمر الذي ينطبق على الأمكنة والاتجاهات الفكرية والأديان، حيث تتحول في الرواية إلى "شخصيات" بعيدة عن التجسيد الفيزيقي، منغمسة في عوالم التجسيدات اللغوية للخطاب وهكذا فإنه: " بقدر ما هو (أى مفهوم الشخصية) إعادة بناء للقارئ، بقدرما هو بناء للنص (إن فعل- الشخصية قد لا يكون سوى حالة خاصة لنشاط القراءة)"[٧٤] انطلاقا من أن كل أثر أدبى يتوفر على نظام يخصه، و"نحو" خاص به، ينظم التنسيق بين وحداته، وهذا قد: "يعقد إلى أقصى حد ضبط وتحديد حقل خصوصى (سيمولوجي) لدراسة الشخصية وبناء ميتا - لغة Métalangage متكافئة ومتجانسة"[٧٥] ولعل هذه النصوص الروائية العربية، تؤكد أنه من الصعب تحديد حقل محدود ومحصور لنماذج الشخصيات الروائية التي تتخلى عن المواصفات المألوفة التي تنتمى لحقول "أسلوبية" أو "بلاغية" أو "كلامية" أو واقعية معينة. وهذا يطرح السؤال التالي: " كيف يمكن التمييز بين ما ينبع من أدب، وما ينبع من أدبية الشخصية، أي التمييز بين السير الخاص للأثر، والسر الخاص ب: "النص" أي بين المعطى الملحوظ، وما هو منبن نظريا ؟[٧٦٦] ف: "هل يتعين مثلا التمييز بين "شخصية - علامة" (نابليون/ كما هو مثبت في القاموس) و"شخصية ملفوظ، لا أدبي" و(نابليون وملحقاته بمحاورة في كتاب مدرسى للتاريخ، أو بمقالة في صحيفة) و " شخصية في ملفوظ - أدبي" (نابليون/ في رواية "الحرب والسلم" لتولستووى[٧٧] (TOLSTOI)

ويمكن لهذه التمييزات أن تنسحب على "شخصيات" النصوص الروائية العربية، والتى تثير الجدل، فكيف يتأتى التمييز بين شخصيات كابن رشد، وبلقيس، والاسكندر وإبليس، الشيطان، ديستوفسكي، هلتر، سقراط، المسيح، توفيق الحكيم، أفلاطون، هتلر، إنشتاين، سيف بن ذى يزن، هيجل، تروتسكي، تشيكوف، كيلوباترا، كانط..) والتى تعود إلى حقول متباعدة دينية، وفلسفية، وأدبية، وتاريخية، وأفكار واتجاهات قد تلتقى أو تتعارض، جماليا أو ثقافيا، كما هي مثبتة في القواميس، أو كما تناقلها وتناولها باحثون أو مؤرخون، أو كما تحضر في النصوص الروائية العربية، بل إن هذه الشخصيات تختلف من حيث المواقف والأوضاع السردية، من نص روائى لآخر، فدوستوفسكى كما نقرؤه في "الضوء الهارب"، يتمايز عن دوستوفسكى في "حريق الأخيلة"، وسقراط في "شجر الخلاطة"، ليس هو سقراط في "حريق الأخيلة". أيضا، فهذه الشخصيات لها أصداؤها وترنيماتها الخاصة، وبمفهوم باختين، فإنها تضطلع بترجمة مختلف الأسلبات البارودية[٧٨]، بواسطة الأصناف الأساسية التي حددها باختين وهي: التهجين، تعالق اللغات عن طريق الحوار، والحوارات الخالصة[٧٩]، وكما يبدو فإن هذه النصوص الروائية تمزج بين لغتين أو أكثر، في ملفوظ سردي واحد، أو شخصيات مفصولة عن بعضها تاريخيا، أو أحداث تاريخية متباعدة، أو أوعاء متعارضة، أو اتجاهات فكرية وجمالية معينة، في سياق لسانى واحد، وساحة ملفوظية واحدة. وهذا المزج والتهجين، هو إحدى الصيغ الضرورية، لمختلف التشكلات التاريخية والتغيرات اللغوية،

وغير اللغوية، وبذلك فإن الملفوظات والوحدات السردية تضيء بعضها البعض، وهذه الإضاءة المتبادلة تتم عن طريق شخصية واحدة محينة في سياقات متنوعة، وملفوظات متمايزة، أو شخصيات كثيرة من داخل نفس الحقل أو من خارجه، وهو ما ينتج عنه تنويع في الإضاءة.

ومن وجهة سيميولوجية، يمكن الوقوف على أصناف من العلامات الروائية لمفهوم الشخصية، فهناك العلامات - كما يشير فيليب هامون[٨٠] التى تحيل على واقع خارجى مثل: (طاولة - زرافة- بيكاسو ...نهر ...) أو إلى بنية: رؤيا، حرية، وهو ما يسميه هامون[٨١] بالمرجعيات .Référentiels والتى تتخذ جميعها من المعرفة المأسسة مرجعا لها، أو تتخذه من شيء ملموس ومحفوظ، وهي مرجعيات غير مستقرة. وهذه العلامات تتكرر كثيرا في هذه النصوص العربية، في ضوء أسماء بعض الأعلام الفلسفية والأدبية، واللوحات التشكيلية (أسماء معروفة) والتصويرات اللغوية، والآراء: (ديستوفسكي، ابن رشد، سقراط، أفلاطون، برناردشو..) يقول السارد في "الضوء الهارب": "... جميع تلك الدروب تتلاشى لتبقى لوحات بعينها تتلألأ من خلالها أسماء: أمبراندت، سيزان، براك، مونى، كلي، ماتيس، جياكوميتي، بيكاسو، دى بوفيه .." (الرواية، ص٦٩). ويضيف "غدوت أتعذب كثيرا قبل أن أتمكن من رسم لوحة تحرك المخيلة وتستثير المتعة. أعرف شيئا واحدا هو أن على أن أواصل الرسم لست متأكدا من شيء. الكل يبدو مختلطا، سديما ..."(الرواية ص٧٠).

ويمكن لعلامات أخرى أن تكون ذات محتويات " سابحة"، بتعبير فيليب هامون،[٨٢] تمتح معناها من وضع مشخص لخطاب ولفعل تاريخى لكلام محدد بتحيين مكوناته بواسطة أدوات ظرف متمركزة على الذات مثل: (أنا/ أنت/ هنا/ غدا/ هذا ...)، أو أدوات لسانية ولغوية غيرها، تعتمد على الأسلبة الباروديةِ[٨٣] حيث تتعارض نوايا اللغة المشخصة مع محتويات اللغة المشخصة، التي تقاومها، وتحرض ضدها الاستثارات اللغوية الممكنة وغير الممكنة وتنزع نحو تصوير العالم الغيري، عن طريق تحطيمها وتعريتها من النوايا المشبعة بها، لكن هذه الأسلبة الباروديةِ لا تحطم لغة الآخرين. بطريقة ابتذالية، وإنما بشكل متوفز جوهرى ومنتج يكشف عن عالمه ومنطقه الداخلي، وعالم آخر مساوق، ومرتبط بشكل عميق، باللغة التي مورست عليها عمليات الأسلبة والتعالقات الموارة.

ثم هناك العلامات التي تحيل على علامة منفصلة أو مستقلة عن نفس التلفظ، سواء وردت في سلسلة كلامية - أم مكتوبة - أم لاحقة. ووظيفتها هي بالأساس موحدة واستبدالية، وهي ما يسميها فيليب هامون، ب " العبارات التكرارية"[٨٤] Anaphoriques (الاسم الخالص، وأدوات التعريف في بعض حالات الاستعمال، ومعظم الضمائر، ومختلف الاستبدالات، والفعل ...).وغالبا ما يكون مضمونها سابحا ومتحولا[٨٥] ويقوم بناء على ما تحيل إليه هذه العلامات من معان في هذا النص أو ذاك. وتشكل هذه العلامات خانة لسانية متفردة، خصوصا بالنسبة لمسألة المرور والتقابلات المحتملة بين لسانيات العلامة، ولسانيات الخطاب.

فى ضوء ذلك يمكن إيضاح بعض أنماط سميولوجيا الشخصية وهي :

– فئة الشخصيات - المرجعية: شخصيات تاريخية، مثل:شخصية الاسكندرفى "عبور البشروش"، وشخصة هتلر ومحمد الخامس في "الضوء الهارب"، وشخصية، المسيح، وهتلر، بلفور، في "حريق الأخلية"، ومعنى "المقاومة" في " شجر الخلاطة " وأسطورية مثل: سيف بن ذى يزن، وصوفية مثل: سيدى محمد البهلول، وفلسفية: مثل: ابن رشد، أفلاطون، سقراط، كانط..الخ ومجازية: مثل: الشخصيات الإيحائية والمهاجرة والثقافية في "حريق الأخلية"، ومعانى الحب، الكره، الجنس، والطبقات والمهن والانتماءات الاجتماعية: (مثقفون، فنانون، مهمشون، محتالون، مخادعون، عاهرات، موظفون، حرفيون، سجانون...). في هذا الصدد يشير فليب هامون إلى شخصيات مرجعية مثل: نابليون III في نص: Les Rougon Macquart، وريشليوة Richelieuعند القاص أ.ديما (A.Dumas)، وأسطورية مثل: فينيس Venus ورءوس Zeus[٨٦] ، وكلها تحيل على معنى ممتلء، وثابت، أصبح جامدا بفعل ثقافة، وتقلص إلى أدوار وبرامج واستعمالات مقولبة ونمطية إلى درجة أن مقروئيتها تصبح متوقفة بكيفية مباشرة على إسهام القارئ في هذه الثقافة (بحيث يتعين أن يتم الإلمام بها، والاعتراف بها).فإذ يتم مزجها في ملفوظ، سيتم توظيفها أساسا " لإرساء" مرجعى وذلك بالإحالة على نص الايديولوجيا الكبير" وعلى الكليشهات، وعلى الثقافة "[٨٧].

– فئة الشخصيات الواصلة: والتى تمثل حضور المؤلف في النص، وحضور القارئ، أو من يتم انتدابهم من شخصيات، قد تكون هي " الناطق الرسمي"، أو أناشيد وأشعار، ورسوم، وملفات وأرشيفات، ومذكرات ويوميات، وإيرادات نصية، وملامح، وتراجيديات قديمة، ومحاورون سقراطيون، ومرتجلون، وحاكون ومؤلفون طارئون، وشخصيات لفلاسفة وكتاب ورسامين وقصاصين وفنانين، وثرثارين، كما رأينا، في هذه النصوص، وإن كانت مشكلة اعتلامهم قد تكون صعبة." هنا أيضا، وبسبب من أن التواصل يمكن أن يكون مؤجلا (لنصوص مكتوبة)، فإن آثار الضبابية أو القناعية masquagesيمكن أن تأتى لتخلخل عملية الفرز المباشر الخاص ب " معنى" هذا النوع من الشخصيات (لذلك يبقى ضروريا الوقوف، عند المفترضات القبلية Les présupposés، وعلى " السياق": ذلك إن الكاتب لا يكون أقل حضورا خلف ضمير: " هو" " ضد" من حضوره خلف ضمير " أنا " "Je"، أى خلف شخصية أقل - تأهيلا من حضوره خلف شخصية أكثر تأهيلا "[٨٨].

– فئة الشخصيات التكرارية:[٨٩] وفيها تبرز إلزامية مرجعية النظام الخاص بالمؤلف، وهي كما يمكن أن نرصد تختلف من رواية لأخرى، بل يمكن لنفس الشخصية، وفى ذات النص الروائي أن تتلون، فهذه الشخصيات تكون شبكة نداءاتها الخاصة بأجزاء النصوص المتفرقة، والتركيبات التعبيرية، من ألفاظ وجمل، وهي العلامات التي تقود نحو العناصر الوظيفية والتنظيمية لهذه الشخصيات: شخصيات منسية كثيرة تشخصها رواية " شجر

الخلاطة " مثل:(قشبل وزروال، وقرزز ومحراش، والمارشال قبو، زهرة تشكيطو، الحاجة الرويضة..)، شخصيات ذات ذاكرة قوية (العيشوني، فاطمة..فى "ضوء الهارب")، وشخصيات تبذر أو تؤول إشارات في رواية " عبور البشروش".

وما يشكل صفات هذا الصنف من الشخصيات ووجودها، يجسده الحلم وجلسات الاعتراف أو الإسرار، والحدوس، والتذكرات، وصياغة البرامج السردية، واليوميات، وهكذا فإن هذه الشخصيات تتميز بتعدديتها الوظيفية في ذات السياق النصى الذي تتخلله شبكات من التعارضات والتشابهات التي تربط بينها، وفى ضوء ذلك، فإن لأغلب هذه الشخصيات الروائية العربية وظيفة تكرارية (اقتصادية، استبدالية، توحيدية، وتقنية)[٩٠] وهذه الشخصيات تتحدد بواسطة عدد من العلامات ورزمة من العلائق، بالمفهوم السيميولوجى تقوم على: التماثل، التعارض، التراتب، التنظيم، التوزيع، وهو ما يجعلها تتعاقد على مستوى الدال والمدلول بكيفية متعاقبة أو موازية، مع الشخصيات والعناصر المكونة للنص الروائي. " ويتم هذا إما في سياق قريب (مع الشخصيات الأخرى لنفس الرواية، لنفس الأعمال الأدبية) أو في سياق بعيد، وفى غياب هذا تكون (الشخصيات الأخرى لنفس الجنس)"[٩١] وقد بين شلوفسكى مبدأ التوازي، والتقابل بين بعض الشخصيات أو بعض مجموعات الشخصيات، من خلال النصوص الروائية لتولستوى[٩٢].

فالشخصية، إذن، تقارن: " بكلمة نكتشفها في وثيقة، ولكنها لا توجد في القاموس، أو باسم شخصي، أي بلفظ لا سياق له (...)،

إنها دعامته ل " كون" من الحكى قابل للتحليل في شكل أزواج من المتعارضات المختلفة المعالجة بالنسبة لكل شخصية"[٩٣] و"اللافتة السيمانتيقية"، من هذا المنطلق، الشخصية ليست " معطى" قبليا وثابتا يتعين التعرف عليه ببساطة وضبطه بسهولة متناهية، بل هي بناء يتم تدريجيا خلال زمن القراءة، وزمن المغامرة الخيالية، حيث تملأ مختلف المحمولات والأفعال والصفات والنعوت الشكل الفارغ. فالشخصية، كما يرى تودوروف[٩٤] هى دائما نتيجة لتفاعل السياق من الإسهامات المشتركة، وأهمية الإخراج التكرارى تكمن في تشغيل إواليات الاستنكار أو الاسترجاع والاستباق والتناوب، والتوليد، واندغام الصفات والمستويات الحكائية.. والمشاهد، والأحلام، بموجب هذا يتم خلق أسماء شخصية "مختلطة" يشبهون واحدا أو اثنين من الأصوات تقريبا، ويشبهون أسماء خاصة لشخصيات تاريخية، وذلك للإيهام والتوهيم، أو الإرساء المرجعي، والايحاء الضمني، بأدوار مبرمجة سلفا، كما يلاحظ فيليب هامون[٩٥]، أو إدخال أسماء متخيلة في لائحة من أسماء حاوية لاسم شخصية تاريخية أو العكس. إلا أن هذه الإثباتية النسبية للاسم و " أدواره" المنجزة سلفا والموروثة عن التاريخ، لا يمكن أن تمنع من أن تكون هناك أيضا وظيفة سردية أصلية في هذه النصوص الروائية العربية تبعا لبنياتها الكبرى Macro - structures، وبنياتها العاملية Structures actan-tielles، وتتمتع بكافة "الامتيازات" الروائية والتخييلية، وتكون أصواتها مسموعة وليست خافته أو مضطربة، فشخصية " سيدى محمد البهلول " في " شجر الخلاطة " لها وظائف سردية كثيرة:

الإحالة على إرساء مرجعي، في فضاء يمكن التحقق منه، وعلى مصير شخصية ومتخيلها العام، ثم التكثيف الاجتماعي، والمخيال السائد وسط فضاءات وثقافات معينة ظلت تقتات من الهامش، بالإضافة إلى " أدوار " سردية أخرى منمطة. وهذا يمكن ملامسته بالنسبة للشخوص الروائية الأخرى، حيث تتنوع وظائفها السردية، من قصدية، وتضام، وتكرار، وتخلل. إلا أن " هذه الأسماء (التاريخية والجغرافية) تطلب في ذات الوقت أن تعرف (وهذا ما يستدعى لدى القارئ الكفاءة الثقافية) وأن تفهم (سواء عرفت أم لم تعرف فإنها تدخل في نسق العلاقات الداخلية التي يبنيها المؤلف)[٩٦]".

أما ظهور أسماء الشخصيات غير التاريخية أو المجهولة، فإنه يومأ إليها عبر رسوم شخصية، أو امتلاءات دالة أو أدوار اجتماعية معينة، عبر السيرورة الدلالية للنص. وهذا ما دفع بفيليب هامون إلى القول: " إننا نواجه إذن سيرا تراكميا للدلالة، وها هنا يكمن بلا شك الفرق الكبير الذي يقيم تعارضا بين " لسانيات المعنى " من جهة، وبين " سيميولوجيا النص " من جهة ثانية، وذلك على اعتبار أن هذه الأخيرة تأخذ في الحسبان الطابع الاستطرادى الخطى التراكمى للنص ولقراءته"[٩٧].

وإذا كانت نفس العناصر الروائية الروائية تتمايز عن بعضها سواء داخل نفس النص، أم بالمقارنة مع النصوص الأخرى، فإن النصوص بهوياتها المتغيرة تستضيف بعض المكونات، كقيم مهيمنة، دون غيرها، أم بدرجة أقل، بأوضاعها اللسانية، وحقولها الدلالية،

وعواملها السردية، ومختلف العمليات التي تسمح بانتداب الشخوص الروائية لمهام سردية أو غيرها، وتنظيم حقول التلفظ، فإذا كان الوجه الطاغي في " شجر الخلاطة " هو تجليات " بنية الاسم" روائيا وسرديا وتخييليا وثقافيا، إلى جانب المقتضيات السردية المساوقة، والمظاهر الشعرية والأبعاد العجائبية وتداخل الإنسان والحيوان عبر محكيات يتراكب فيها الانشطار والانصهار في " عبور البرشوش"، فلا يمكن تفادى السيرورة السردية المبنية على سيطرة جنس الرسالة في " حريق الأخلية "، بدرجة أولى، ثم " الضوء الهارب" بدرجة ثانية، حيث إن محكيات النصين مشبعة سرديا، بالرسائل، مع ما تحمله من تقنيات ووظائف لغوية، من خلال الأسلبة البارودية لجنس الرسالة، والأجناس التعبيرية الأخرى، وقد عرفت أوربا هذا الصنف من الرواية التي تعتمد على " الرسائل" فى تكوين أحداثها ومحكياتها، مع ما له من وظائف وتقنيات[٩٨]. والرسالة كجنس عتيق لم ينل منها الزمن، عاصرت كل الأزمنة واستخدمها الأشخاص لإيصال أفكارهم السياسية أو الكلامية أو الفكرية، ومخاطبة الذات والآخر، سواء كانوا أدباء أم فلاسفة أم ملوك...كما كانت ولا زالت جنسا مفضلا للتخاطب وتداول الآراء والأحاسيس وحتى الطقوس، بالرغم من ذلك فإن الرسالة بوزنها التراثى والثقافى والخطابى[٩٩] تجد نفسها محاصرة بأشكال أخرى من ضروب التشخيص والكتابة، عتيقة وحديثة، تتخلى معه عن محمولات سابقة، وتشحن أو تلقح بتشخيصات لغوية جديدة، ففى "حريق الأخلية" أو " الضوء الهارب"، تتحاور الأزمنة والأمكنة

والحقب والأيام، وينصهر الثابت والمتغير، الموت والحياة على طرفى نقيض: التعايش أو الاصطدام، وهذه الرسائل الواردة تتحول إلى محكيات أو نسيج من الحكى يستولد نسوغه السردي، من ما يتضمنه من مذكرات، ويوميات، وأرشيفات، وتشخيص فضاءات وأزمنة، وربط الحاضر بالماضي، ولغات، وحوارات، وسرود وشخصيات، وإيديولوجيات، وهجنات أدبية عميقة، إذا اعتبرنا أن النص من الناحية اللسانية هو " كلية"[١٠٠] مستعصية على القبض، ذلك أن التحولات السردية[١٠١] ليست وحدها التحولات الممكنة في الخطاب الروائي لهذه النصوص، وإنما تمس باقى الصور والدلالات بواسطة التغيير السردي والتركيب الملتبس Syntaxe alambiqué[١٠٢]، فالتحولات السردية، ما هي إلا نموذج من ضمن الصور الممكنة للتحولات الخطابية، والشخصيات غير الثابتة والقابلة على الدوام للتحويل وذلك بسبب تبدلات النص نفسها[١٠٣].

وتتقاسم هذه النصوص العديد من الإشارات والخصائص الأخرى مثل: الأسطورة التي تتبنى لغتها الخاصة، وعلائقها التي تنحى جانبا، الصور الجاهزة، ومقتضيات اللغة الشعرية في (الضوء الهارب، عبور البشروش، حريق الأخلية) بقاموسها، ودلالتها وتركيبها، وهو التنضيد اللغوى الذي يتصادى مع التنضيدات الأجناسية للغة، حيث تتجاور وتتعايش لغات اجتماعية وأصناف إيديولوجية لها نبراتها ومعاجمها، وهو ما يجسد التنابذات الاجتماعية والإيديولوجية التي ينتدبها الماضى أو الحاضر، التصاقا بتغيير الأزمنة، واختلاف الفئات الاجتماعية، ووجود مذاهب ورؤى

واتجاهات، تعمل الرواية على رتقها وإلحامها بوسائل خطابية عديدة، حيث تستطيع جميع اللغات أن تحجز " مقعدا" لها داخل الرواية، التي تثوى أسلبات بارودية للأجناس التعبيرية ولغات الأجيال والمهن واللهجات الاجتماعية وغير الاجتماعية، وهنا يكمن مستوى القصدية في تنضيد Superposition اللغة الروائية.

وفى اللغة الشعرية يتخلص الخطاب من نواياه السابقة، أي إن هذه الروايات، تجبر اللغة على نسيان حياتها الأخرى داخل سياقات سالفة، وفى مقابل ذلك تذكر وانتزا ع حياة جديدة في سياقات مغايرة.

وتأسيسا على ما سبق، فإن الخطاب الروائي العربي، في ضوء هذه النصوص، يتميز بالعديد من العناصر الفاعلة في تكوين المتخيل العام، ويلقى بأثره على مسار وتطور الرواية العربية وهي :

– التعارض الذى يشمل مستويات النص من قيم وسرود ومحكيات وفضاءات وشخوص تتضمن روابط تعارضها أو تطابقها مع العلامات المميزة للشخصيات الأخرى داخل نفس النص[١٠٤].

– تنوع التقنيات والديناميات السردية التي تعتمد على تنوع الساردين، والمحكيات والحوارات - تداخل الأزمنة، واختلاف المنظورات والزوايا.

– توظيف وسائل: الإضمار، التكثيف، الإحماض، التحوية والتمدد، التكرار، التوتر.

– تغاير الأشكال التعبيرية والسردية.

- أسلبة مختلف صنوف السرد، من مذكرات، ويوميات،

ورسائل، ومحكيات، وقصص، وموروثات شعبية.

- أسلبة خطابات ووحدات وملفوظات نصية تندرج ضمن كتابات تاريخية، وفلسفية وأدبية ودينية، وسوسيولوجية، أي إنها روايات ذات أساليب وأصوات ومستويات لسانية متعددة.

- الاعتماد على الانتقال والتحويل السردى[١٠٥] في نسج علائق عوالم هذه النصوص الروائية، التي تتحقق عبر مختلف أدوار مكونات النصوص ووضعياتها التركيبية Positions syntax-iques[١٠٦]، وصراعات العوامل Actants أو تضايفها، والتى تغذى أوردة التحويلات والانتقالات والتحريفات السردية.

– الاشتغال على تيمات متنوعة متطابقة أو غير متجانسة: (الكون، الإنسان، الموت، الحياة، الجسد، الحب، تداخل الكائنات والأشياء، اللوحة، الحلم..)، وهي تيمات تتميز بالتغير والدينامية، وتدعو إلى التأمل في العالم وصراعاته الاجتماعية والايديولوجية وعلائقه المبعثرة والمعقدة الكاشفة لمجاهيل الضيا ع والتيه والخواء، إنها عوالم مشحونة بتوتراتها الناجمة عن تلك المجادلات الواسعة بين الإنسان وباقى الكائنات من طيور وحيوانات وكواكب وأنهار، خارج كل أشكال المراقبة وطرق " الحراسة النظرية" لبنود السرد وانتدابات الساردين، مثلما نجد في رواية (عبور البشروش). وتوالد الأساطير والمتخيلات الحكائية، التي تمزج بين عناصر متنافرة، وتحطم النظام الثابت للعالم والأشياء.

– وتشمل هذه التوليفات عناصر تنصهر في بوثقة واحدة من محكيات النصوص. مثلما يحصل في تجليات: (اللوحة، الجسد،

الاسم، الحيوان، الإنسان ...) وأوضاع أخرى للأشياء الجامدة من منحوتات وتماثيل يقول السارد في: (الضوء الهارب): " وذات أحد من آحادها، اصطادت الآنسة بونون أوليفيي جرار مستعملة تقنيتها المتدرجة من الاهتمام بالتفاصيل إلى التعليق الجريء، الوقح أحيانا، على أوضاع أجساد المنحوتات التي تنز شهوة وشبقية" (ص١٣١). ويضيف: "كانت تجد سعادة في أن تتخفى متنصلة من شخصيتها لتستسلم فترة من الوقت إلى حسية مطلقة تخترع وهي في غمرتها، كل مرة، ملامح أخرى لشخصيتها وحياتها، متلذذة بالحرج الذي تحسه هي وشريكها وهما ينتقلان، فجأة، من مشاهدة تماثيل رودان العارية إلى الولوج في عرى جسديهما اللذين كانا مكسوين قبل قليل" (ص١٣١). وفى (عبور البشروش) نقرأ ما يلي: " الألوان المائية حيوانات متنافرة، لا تقدر إلا روح هائلة على ترويض المشهد من أجلها، كى تعبره باندفاع غير مزاحم، ليعلو غبار أقدامها أنيسا في حلم الورقة. و " جين"، نفسها، ليست إلا ورقةآدمية، منكوبة بسحر اللون، يريد " جانو" أن يرسمها على شهوته" (ص١٠١).

بل إن بعض القضايا الروائية لها جذور في نصوص روائية عربية أخرى، أو نصوص روائية لنفس المؤلفين مثلا، يمكن أن نشير إلى عناصر: الضحك - الاسم - الحيوان وتجلياتها في رواية (عين الفرس). يقول السارد: " - تخلت الحيوانات عن الضحك (ص٤٠).

أو يقول: " تمزح يا سيدى ! ؟ ... وماذا كان سيحدث لو وقع شيء، لا قدر الله، سبب وجود هذا الاسم في تلك المدينة؟ ... الأسماء، كما تعلم يا سيدي، قوى خفية كالعفاريت ولا يمكن لمدينة

أن تختار اسما، سواء في السر أم العلن، لا تكون له انعكاسات على مصيرها... مثلها في ذلك مثل الأفراد، إن الاسم يؤدى إلى حدوث ما تتطلبه كيمياؤه " (ص٤٠).

- تنويع التحويلات النصية والتى تتمثل في: التحويل الدلالى Transformation sémiotique والتحويل الوظيفى Transformation fonctionnelle، والتحويل الشكلى Transformation formelle، والتحويل البنيوى Transformation structurale.

– ترسيخ تنضيدات التنسيب والتعدد بواسطة تنويع مستويات الحكى ودينامياته اللغوية والسردية، وحياة الشخوص، ومتخيل الروايات، وتشغيل أساسات المناظرة والمجادلة وخلفية أدب الخصومة. يقول تعالى: (ولقد صرفنا في هذا القرآن للناس من كل مثل وكان الإنسان أكثر شيء جدلا)[١٠٧].

- توظيف التماهي والحلم وبنياته المتلونة في ترجمة محكيات النص وعوالمه، ويعتبر نص " ألف ليلة وليلة"، من أعمق الموروثات والسرود التي تعاملت مع الحلم كموضوع وتقنية في إشباع Saturation المتخيل وتطور محكيات النص[١٠٨] وتوالد أحداثه.

يقول السارد في (حريق الأخلية): " إن الآلام التي كانت تصهرني.. وما تزال.. توحى إلي.. بأشياء عجيبة.. فمثلا عكفت على الكتابة.. وعلى الحلم..كتبت قصتين: " الأبله".. و " الأوثان".. وكتبت شعرا منثورا.. وسوف أبعث بها إليك.. إذا شئت.." (ص١٤٩/١٥٠) ويقول: "... إن الإحساس في حد ذاته قد غدا بالنسبة إلى حلما .. أشكر الظروف لو حققته ! " (ص١٥٥). وفى (الضوء الهارب)

نقرأ ما يلي: " توقف العيشونى عن الخطو والكلام مثبتا نظره على فاطمة التي كانت قد تجردت من ثيابها دون أن يلحظ هو ذلك. مدت نحوه يديها في نداء صارخ لا ترافقه كلمات. عيناها ملتمعتان ببريق خاص وضوء الصباح الناعم يسربل الجسد الفتى الفوار بغلالة لها ألوان الحلم.. كأنه يراها كما صورت نفسها في صالون الفيلا الأرجوانية المكتظة بالمدعوين، الغارقة في أضواء الثريات وألق البهجة والانتشاء " (ص٣٧).

ولعل أبرز صورة للحدث الذي يشيده الحلم، هي تلك التوليفة بين العيشونى وغيلانة وفاطمة (ابنتها) في مضاجعة جماعية، ولحظات ومشاهد مختلسة وسط البحر (ص٨٩/٩٠) حيث الأسماك والحيتان تفسح لهم الطريق في طقس جماعى تنضاف إليه الطحالب والأعشاب الملونة والموسيقى والضوء، كل هذا يتم في الحلم.

بل إن كل التجليات الحيوانية والإنسانية والنباتية والمكانية لولا أحلام المتخيل الطافح، في (عبور البشروش) ما كان لها أن تتآلف وتتداخل يقول: " وفى الضياء الباهر، ذاك، تبقى التماثيل على حالها، مشدودة إلى حلمها الصلب، الساحر، الذي يلهم خيال حمار ميت مثل الشاعر" ميلان" أن السكون هو يقظة المعنى، بحسب ما سمعت منه في شروحه الغامضة لمصطلح "المادي" (ص١٨٥) وإذا عدنا إلى الحلم في الكتاب المقدس (القرآن الكريم)، لن نصطدم بكونه رافعة رئيسة في انبناء الحدث وانتقاله من اللاواقع إلى الواقع، من غير المعلوم إلى المعلوم، ومن المضمر إلى الظاهر، بل إن تشكل" الرؤيا" هو بؤرة الأحداث والوقائع كما في (سورة يوسف)، يقول تعالى:

(إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين[٤] قال يا بنى لا تقصص رؤياك على اخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين[٥])[(١٠٩)].

وإذا كانت باقى الآيات ترجمة حقيقية لما كانت تخبئه هذه الرؤيا" بالنسبة ليوسف، فإن مصدر " الحكمة" و " الإعجاز" وأيضا الخلاص من مستنقع السجن، يأتى من امتلاك ناصية تفسير الأحلام والرؤى.

قال تعالى: (ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إنى أرانى أعصر خمرا وقال الآخر إنى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين)[(١١٠)].

وفى جواب يوسف يقول تعالى: (يا صاحبى السجن أما أحدكما فيسقى ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضى الأمر الذي فيه تستفتيان)[(١١١)].

كل هذا مجرد مقدمات لما سيأتى في السورة، قبل أن يعقبها انفراج واسع في علاقة متينة بالحلم: (وقال الملك إنى أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات يا أيها الملأ أفتونى في رؤياى إن كنتم للرؤيا تعبرون[٤٣] قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين)[(١١٢)].

على إثره سيلجأ الملك إلى يوسف ليفتى في هذا الحلم. قال تعالى: (قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلا مما تأكلون[٤٧] ثم يأتى من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن إلا قليلا مما تحصنون[٤٨] ثم يأتى من بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون[٤٩])[(١١٣)].

ويقول تعالى عند قدوم والدى يوسف إليه: (فلما دخلوا على يوسف آوى إليه أبويه وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين[٩٩] ورفع أبويه على العرش وخروا له سجدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياى من قبل قد جعلها ربى حقا وقد أحسن بى إذ أخرجنى من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بينى وبين إخوتى إن ربى لطيف لما يشاء إنه هو العليم الحكيم[١٠٠])[١١٤].

وتعتبر بنية الحلم من المفاتيح الأساسية للعديد من المحكيات الشعبية والنصوص القصصية والتاريخية والصوفية والأسطورية والأشعار والروايات الأجنبية والعربية، فالحلم، كما يرى فولكس[١١٥]، له بنيته الداخلية، وإشاراته هي عناصر مكونة لنسيجه الدلالي، وبنية القاعدة اللغوية للحلم الذي يحطم الحواجز بين الذات والموضوع، ويبدد الترتيب المنطقى للأشياء وقواعد السلوك والاعتقاد، ولا يستتب وضعه على حال، بمستنداته وأسراره وأرشيفاته وجنوحاته الغامضة

ففى رواية (الزمن الآخر) لإدوار الخراط[١١٦]، تستبد البنية الحلمية واللغة الحلمية بالحكى ومخاتلاته وتحولاته وانتقالاته، وتنزع الفروق بين الواقع واللاواقع، والحقيقة والوهم، وهذا ما تجسده شخصية ميخائيل الذي يقول :" هل أتذكر الحلم المراود المتكرر القديم أننى في بيتها الذي سوف يصبح من الآن بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم؟ غرفتها، في بيتها، على شاطئ بحر غير موجود، أصعد إليها السلم واثقا وعارفا، كما لا يحدث لى إلا نادرا، أعرف مس الخشب الذي هو عنصر الحلم النبوءة، ونفح أنفاسها تحت تشابيك

الشجر القديم الدفىء . أمشي، ليس لقدمى وقع، على السجاد في الممر الطويل الضيق، أعرف هذا الممر الحميم، وأعرف الغرفة الأخرى التي لم أدخلها بعد، في جوف الحلم، أعرف كيف تضع ملابسها وكيف تغطى سريرها، أعرف الدولاب الخشبى الداكن اللون قليلا المقفل على أشيائها الصغيرة، وأعرفها مستريحة، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش في ثياب النوم، تنظر إلى نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانتظار، والستارة الرقيقة تهدى من نور الزجاج في الخارج، وتشيعه في شفافية مائية ثابتة الوقع، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية في هذا الحلم داخل الحلم، وأعرف أنه حلم نبوءة وغرابة " (الرواية ص١٥٦).

وتنطوى أحلام ميخائيل على كثير من التنويع والتعارض والاختلاط، والأشياء التي تتزيا بأشكال جديدة من التركيب وتأخذ خصائص مغايرة لما هو موجود في الواقع، كما إن البنية الحلمية لا تشتغل بمعزل عن بنيات وعناصر أخرى، فهى تتماس مع ذكريات شخصية ميخائيل، وحوايا الأساطير والرموز، وطرق بناء الكلمات والأشياء، وصنوف التسريد واللغات الحالمة المبنية على التذكر والأسطورة والحوار والحلم والتوصيف وتوظيف أجناس مختلفة مثل: (الرسالة، المقالة الصحافية، الشعر ..) وهذا ما سارت على منواله رواية (حريق الأخيلة)، لكن بمستويات سردية خاضعة لأجواء الرواية الجمالية والإيديولوجية، وهو ما يرفع من إيقاع التوتر وعدم السيطرة عليه، في النصوص الروائية لإدوار الخراط. ويمكن أيضا لعناصر روائية أخرى أن تستمد هويتها من البنية الحلمية، مثل: المكون

العجائبي، ويمكن أن نسوق نموذجا لذلك من خلال قصة الراهب روموالد الذي يغرم بالعاهرة كلاريموند، وبعد بعض اللقاءات، سيعاين موتها، في الميتة العاشقة La Morte amoureuse لتيوفيل غوتييه Théophile، GAUTIER [١١٧]، ومن ثم لن تغادر أحلامه التي تشكل حكيا متصلا، إضافة إلى أنها تحفظ بقاءها في الحياة بواسطة دمه الذي تأتى لامتصاصه في الليل[١١٨].

وما يمكن استنباطه، إذن، أن بنية الحلم تمارس تأثيرا واسعا على التخييل، وغالبا ما تستند عليها النصوص الروائية، في تكوين حكاياتها وسبر أغوار طبيعية أو حياتية غير معلومة او يتم تجنب الحديث عنها .

– استثمار السخرية التي تتجلى في الخطاب الروائي العربى بصفتها شكلا من أشكال التهكم والهزء الذي تتخلى معه الكلمات عن معانيها الجاهزة، وفى هذا السياق يتحدث هنرى كولى Henri COULET[١١٩]عن الرواية الهزلية Le roman comique، وترتكز المقاربة النظرية للسخرية Approche théorique de L'ironie[١٢٠] على طابعها المجازي، من الناحية البلاغية الذي يتميز بتنافر Discordance مختلف مستويات التلفظ لنص ما، أي أن السخرية تتحدد في ضوء الانحراف الدلالى Décalage sémantique وهي صورة عن رحم تمفصل المكون الدلالي، وهذا ما دعا باختين إلى ربط الحوارية بملفوظ السخرية، الذي يمنح عالما من تعدد الأصوات والمواضيع وبذلك فإن السخرية فى هذه النصوص الروائية هى سيرورة حوارية[١٢١] Processus dialogique من حيث إنتاج

المعنى و التعاقد اللغوى .

إذن فالسخرية تقوم على استراتيجية هجومية Stratégie offensive[١٢٢]، وعلى تجريد الكلمات من معانيها والسياقات من بنياتها، لتدمجها في تغييرات غير مألوفة، وهو ما يمنح الخطاب الروائي وتيرة متنامية من توتر intention السخرية وتفاعل interaction محاورها المباشرة والضمنية وعلاماتها الكثيرة، والسذاجة المفتعلة، والتلاعب بالنماذج الخطابية الجاهزة ولايمكن تسجيل نماذج السخرية إلا من خلال بنية نصية كلية Structure textuelle globale[١٢٣]، ومفتاحها له طابع ماكر وبنيوى Macro structurel[١٢٤]حسب اختلاف ديناميات النصوص الروائية .

– استدراج وخلق العديد من صور المسخ سواء من خلال انتقاد الواقع في تجلياته المأساوية والمضحكة، أم انصهار الإنسان في الحيوان أو العكس .

– نستنتج، من كل ما سبق، أن هذه النصوص الروائية العربية – ومعها الخطاب الروائي العربى برمته – تتقاسم عوالم وتقنيات وتيمات متماثلة، لكنها تختلف في طرائق تقديمها وتخيلها، ثم إن نسبة حضورها قد تتضاءل أو تتمدد من نص لآخر، وقد تنفرط إلى وجوه متباينة في نفس النص - كما يتأتى لنا - في هذه النصوص، والتى تمزج بين وسائل ومحتويات تراثية ومكونات الحداثة، ونقل وانتقال وتبادل الأفكار والمعارف والثقافات التي ينطوي عليه هذا الجنس العتيق (الرواية)، الذي ينتصب باعتباره أسيسا وأسوا للتحليل العربى والثقافة الإنسانية .

ويتميز الخطاب الروائي العربى بتغير وتعدد الأشكال Polymor-phie الوظيفى المرتبط بملتقى العلامات الروائية الذي يجسم اللعبة المزدوجة للتسريد والتهجين التعبيرى المبأر بتنوع الصيغ التركيبية[١٢٥] Formes syntaxiques والتحويلات السردية[١٢٦] Transformations narratives، وتحويلات أخرى: دلالية ومجازية وآلية، وتحيين[١٢٧] L'actualisation الملفوظ، ويتولد عن كل هذا هوية identité جديدة ناجمة عن دينامية التضمين واشتمال النص الروائي على طبق لسانى متنوع ومتعارض بشكل جدلي، حيث يسمح البرنامج السردي بتحديد توزيع الأدوار العاملية[١٢٨] للنص، وتكييف أسئلة التنظير الروائي، مع مقتضيات النصوص وحيواتها حتى لا تتحول إلى قوالب وهياكل جامدة ومكررة بما أن تلك الأسئلة تكمن في مدى اجرائيتها ووظيفتها والتى ترتطم بتبلور عوالم من الازدواجية اللغوية، وتعالق أطراس النصوص بمشاريعها ومنشآتها المتخيلة، باعتبار أن الازدواجية معطى لغوى ولسانى ومجتمعي، ممثلا في اللهجات الاجتماعية وخليط اللغات (لهجات إثنيات، مناطق جغرافية (قبائل ومدن وأقطار)، مؤسسات رسمية أو اجتماعية، الرطانات اللغوية الأجنبية، التركيبات والتجليات اللغوية الأدبية (والرواية جزء منها)، المرتبطة بالبناء الثقافى والسوسيو - لسانى للخطاب، بصفة عامة، وقد انتبه النقاد العرب القدامى إلى مفهوم الازدواجية مثل: الجاحظ[١٢٩] الذى تحدث عن مفهوم "مزدوج الكلام"، وأبو هلال العسكري، والسيوطي، وحازم القرطاجنى[١٣٠]. ولا تقتصر هذه الازدواجية على اللغة، وإنما تشمل أيضا: الأزمنة

والأمكنة والأساطير والشخصيات التاريخية ومزج المخطوطات، والرسائل، والحوارات، وطروس الاقتباسات، وقد أثار باختين[١٣١] مثل هذه القضايا، خصوصا ما يتعلق بالتعارض والتحوير الساخر لمختلف الأصناف الأدبية، وأشار إلى استعمال الازدواج اللغوى في العصر الرومانى، وبدون شك، فإن التراث العربى الإسلامى وخطاباته ينطوى على أهمية بالغة، بالنسبة لتطور الرواية العربية. وإذا كان باختين يرى أن الأدب المشبع بالضحك والجد والسخرية، يقوم على "الحوار السقراطي" و "الهجائية المينيبية"[١٣٢] وكان حاسما في تطور الرواية، فإن الخطاب الروائي العربى يستند بدوره إلى مرجعيات من هذا النوع، في المحاورات الأدبية والكلامية والفلسفية والهجائيات الشعرية الضخمة، وبإمكان السرود الروائية أن تجمع بين أشخاص وأفكار، لم يلتقوا فيما بينهم، ولم ينتموا إلى مرحلة تاريخية واحدة ومحددة، وتظهر هذه المينيبية في الأماكن الضاجة بالحركة الممتلئة بالروح الكرنفالية والرمزية الجامعة للأضداد اللغوية والسلوكية والإيديولوجية، مثل: المؤسسات، والباحات الواسعة، والحانات والحفلات التهتكية والطقوس الجنسية السرية، والأحياء الشعبية، والسجون، والأسواق ... والإنشادات الشعائرية كل هذا يساهم في تنويع التقنيات والإواليات وقواعد بناء وتشكيل الخطاب الروائي.

هوامش الخاتمة

1) BAKHTINE (M):Esthétique et théorie du ramon? Ed.Gallimard? paris? 1978

٢) انظر المرجع السابق.

٣) المرجع السابق

4) COULET (Henri) : Le ramon jusqu'a la révolution? Armand colin - Collection 4? Paris 1967 P? 183

٥) المرجع السابق

6) COULET (Henri) : (ibid) P.289

7) ibid : P. 80

8) ibid : P. 273

26 9) ibid : P. 281

27 10) ibid : P. 378

11) BAKHTINE : Esthétique et théorie du roman(Op.cit).

١٢) المسعودي: مروج الذهب، المجلد الثالث. ص٣٧٩.

١٣) نفس المصدر ص٣٨١.

١٤) نفس المصدر ص٣٨١.

١٥) نفس المصدر ص٣٨١ .

١٦) أبو الوليد بن رشد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق: د. محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الثانية، ١٩٨١.

١٧) أبو الوليد بن رشد: فصل المقال. ص٣٨/٣٩.

18) BAKHTINE (M) : la poétique de Dostoïevski? (Op.cit)

١٩) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية - دار القلم بيروت - لبنان ص٩٨.

٢٠) المسعودي: مروج الذهب المجلد الثالث ص٣٧٩.

٢١) المسعودي: مروج الذهب المجلد الرابع ص١٩.

٢٢) المسعودي: مروج الذهب المجلد الأول

٢٣) الجاحظ: البخلاء (تحقيق: طه الحاجري) الطبعة الرابعة القاهرة دار المعارف١٩٩١- ص٥٧.

٢٤) الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير (تحقيق: فوزى عطوى) بيروت، الشركة اللبنانية للكتاب، ١٩٨٠، ص٥٥.

٢٥) أبو حيان التوحيدي: المقابسات (تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة: على شلق) بيروت دار المدى للطباعة والنشر.

٢٦) ابن الجوزى (أبو فرج): أخبار الحمقى والمغفلين، بيروت دار الآفاق الجديد ١٩٨٠.

27) BAKHTINE (M) : La poétique de Dostoïevski(Op.cit).

28) BAKHTINE (M) : Esthétique et théorie du roman(Op.cit).

٢٩) الجامع في أخبار أبى العلاء وآثاره: تأليف محمد سليم الجندى الجزء الثانى دار صادر بيروت ط٢، ١٩٩٢. ص ١١٢٦(البيت الشعرى من بحر الخفيف).

٣٠) نفس المرجع ص١١٣٠(البيت الشعرى من بحر الطويل).

٣١) أبو العلاء المعري: اللزوميات. حققه وأشرف على طباعته جماعة من الأخصائيين الجزء الأول، دار الكتب العلمية - بيروت لبنان. الطبعة الأولى

١٩٨٣ ص٢٩٧ (والبيت الشعرى من بحر الكامل)

٣٢) الجاحظ: رسائل الجاحظ (الرسائل الكلامية) تقديم وتبويب وشرح: د. على أو ملح، منشورات دار ومكتبة الهلال ط١، ص ٦٧/٦٦.

٣٣) نفس المرجع ص٦٧.

٣٤) نفس المرجع ص ٧٨.

٣٥) الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون دار إحياء التراث العربى بيروت، الجزء السابع. ص٢٩.

٣٦) الجاحظ: الرسائل الكلامية ص٧٢.

٣٧) نفس المرجع ص٧٩ .

٣٨) نفس المرجع ص٨١/٨٠.

٣٩) نفس المرجع ص٨٠.

٤٠) نفس المرجع ص٦٧. (البيتان الشعريان من بحر الرجز).

٤١) سورة البقرة الآيات ٣٢/٣١/٣٠.

٤٢) الجاحظ: الحيوان ص١٣٨.

٤٣) ابن خلدون: المقدمة ص١٢٩.

٤٤) نفس المصدر ص١٣٠.

٤٥) نفس المصدر ص ١٢٩/١٢٨.

٤٦) نفس المصدر ص١٢٩.

٤٧) نفس المصدر ص١٣١.

٤٨) المسعودى المجلد الثالث ص٢٣٠ .

٤٩) المسعودى المجلد الأول ص١٣١.

٥٠) المسعودى المجلد الأول ص٢٣٧ .

٥١) المسعودى المجلد الأول ص٢٨٥.

٥٢) المسعودى المجلد الثانى ص٧٠.

٥٣) المسعودى المجلد الثانى ص١٤٤.

٥٤) المسعودى المجلد الأول ص٣٠٨ .

٥٥) المسعودى المجلد الثانى ص٢٧٤/٢٧٢.

٥٦) المسعودى المجلد الثانى ص٣٠٦/٣٠٥ .

٥٧) المسعودى المجلد الثانى ص٣١٢ .

٥٨) المسعودى المجلد الثانى ص٣٤١ .

٥٩) المسعودى المجلد الثانى ص٣٥٩.

٦٠) إدوار الخراط: رامة والتنين، بيروت، المؤسسة العربية،١٩٨٠.

٦١) مثلا روايته: الزمن الآخر والتى صدرت سنة ١٩٨٥، وتتكون الرواية من أربعة عشر باب وكل باب يتقسم إلى فصول والباب يشكل إحدى مفاتيح الولوج إلى الشخصية، واسمه من أسماء المسيح.

٦٢) سورة العلق الآية١.

٦٣) المسعودى المجلد الثالث، ص٢٣٠.

٦٤) يمكن العودة إلى (مقال شلوفسكى من هذا الكتاب).-Textes Formaliste russes : (Op.cit)

٦٥) نفس المرجع (والمقال)

٦٦) نفس المرجع (مقالة غوغول).

٦٧) نفس المرجع

68) CHARTIER (Pierre) : Introduction aux grandes théories du romon Bordas? paris 1990

٦٩) يتحدث بييرشارتيه عن روائيين أمثال: روب غريية، ديستوفسكي، كافكا

70) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.117

71) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.118/119

72) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.118

٧٣) إضافة منا لتوضيح المقصود من المشار إليه، أي: (مفهوم الشخصية).

74) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.119

75) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.120

76) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.120

77) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.120

78) BAKHTINE (Mikhail) : Esthétique et théorie du roman (Op.cit)

79) BAKHTINE (Mikhail) : Esthétique et théorie du roman (Op.cit)

80) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.121

81) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.121

82) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.121

83) BAKHTINE (Mikhail) : Esthétique et théorie du roman (Op. cit).

84) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.121

85) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.122

86) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.122

87) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.122

88) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.123

٨٩) يشير فيليب هامون إلى مقالة اهتمت بهذا المفهوم للشخصية ل:

LONZI (L)? " Anaphore et recit "? Communications? 16 1970? Paris? Seuil

وقد اهتم دريدا بظاهرة التكرار: أنظر :

GIOVANNANGELI (Daniel) : Ecriture et répétition Approche de Derrida? Paris? U.G.E? 1979 P.10/31

90) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.124

91) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.125

92) Texte des formaliste russes? (Op.cit)

93) HAMON (Philippe) : ibid P.126

94) TODOROV (T) : Grammaire du Décaméron ? Mouton ? 1969? P.28

95) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.127

96) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.127/128

97) HAMON (Philippe) : (Op.cit) P.128

98) COULET (Henri) : Le romon jusqu'à la révolution Armand colin - collection U.1967 P.413/441

- العديد من الكتابات الروائية الغربية وظفت " الرسالة"، لمؤلفين مثل روسو ROUSSEAU بلزاك BALZAC، مونتسيكو MONTESQUIEU.

٩٩) نذكر بعض المؤلفات، وهي عديدة، والتى جاءت عبارة عن " رسائل" في مجالات معرفية أو دينية أو أدبية أو علمية أو فلسفية، سواء من خلال عنوان

المؤلف، أم الكتب التي كانت تؤلف تحت طلب ملوك أو ولاة، وهي:

- رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء: إعداد وتحقيق: د. عارف تامر منشورات عويدات - بيروت - باريس/ خمسة أجزاء الطبعة الأولى 1995م / 1415هـ.

وهناك كتب أخرى ، لا يمكن تقديمها كلها في هذا المجال لأن الغاية هي تقديم نماذج فقط من مؤلفات "الرسائل"، باعتبارها مرجعية عتيقة ومتشعبة.

100) FONTANILLE (Jacques) : Sémiotique du discours. Pulim collection : Nouveaux actes sémiotiques actants et acteurs? 1998? Presses Universitaire de lioges P? 80.

101) FONTANILLE (Jacques) : ibid? P? 83.

102) RIFFATERE (M) : Sémiotique de la poésie? Traduit? de l'américain Par THOMAS (Jean Jacques) Paris? coll? Poétique? Ed? du seuil? 1983.

103) HAMON (Philippe) : (Op.cit)

104) HAMON (Philippe) : ibid. P 129

TODOROV (T) : Poétique de la prose? Paris? seuil 1971? P? 15

105) COURTES (J) : Analyse sémiotique du discours? Hachette? Paris? 1991? P .73

106) BLANCHE (R) : Structures intellectuelles? Paris? Vrin ? 1969

GREIMAS (A.J) : Du Sens II? seuil ? Paris 1983

وفى هذا الإطار استخرج ليفى ستروس بنيات من أجل كشف التحولات التي

تتعلق بالمحتويات، والتى تنتج من أسطورة لأخرى.

وأيضا الوظائف السردية Propp : Morphologie du conte Paris? seul? 1970? P.100

الشخوص: وتحويلاتها من خلال وظائف

١٠٧) سورة الكهف الآية 53.

١٠٨) يتطرق تودوروف إلى الحلم في أعمال معينة خصوصا كافكا، ونرى كيف يصعد الحلم من الحدث، وكيف يرتبط بالمسخ، بعد استيقاظ جريغوار وخروجه من حلم مربك، وتحوله في سريره إلى حشرة حقيقية، وهو الحدث غير الطبيعى أنظر :

TODOROV (T) : Introduction à la littérature fantastique? Editions du seuil 1970 P. 117

يقول:

"Un matin ? au sortir d'un rêve agité? Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine " P.7

- KAFKA (F). : La Métamorphose? trad. Par A .Vialatte? Paris Gallimard? 1955.

١٠٩) سورة يوسف الآيات٤/٥.

١١٠) سورة يوسف الآية ٣٦.

١١١) سورة يوسف الآية ٤١.

١١٢) سورة يوسف الآية ٤٣/٤٤.

١١٣) سورة يوسف الآيات ٤٧/٤٨/٤٩.

١١٤) سورة يوسف الآيتان ٩٩/١٠٠.

115) FAULKES (d) : A Grammar of Dreams the Harvester : Mew York Press? 1978? P14

١١٦) ادوار الخراط: الزمن الآخر . نشر وتوزيع: دار ومطابع المستقبل، ١٩٨٥.

117) TODOROV (T) : Introduction à la littérature ? Fantastique (op.cit) P .57

118) ibid. P57 .

119) COULET (Henri) : (Gp .cit.) P 273

120) DETREE (C)? SIBLOT (P)? VERINE (B) : Termes et concepts pour l'analyse du discours une approche praxématique Paris 2001 Ed champion ? Paris ?P?164

121) ibid. P 164

122) ibid. P 165

123) ibid. P 165

124) ibid. P166

125) FONTANILLE (Jacques) : Sémiotique du discours Pulim collection nouveaux actes sémiotiques (actants et acteurs)? 118? Presses universitaires de lioges P .81

126) ibid. P 83

127) DETREE (C)? SIBLOT (P)? VERINE (B) : Termes et concepts pour L'analyse du discours? (Op. cit). P .318

128) COURTES (J) : Introduction a la sémiotique narrative et discursive? Hachette Université P 96

١٢٩) الجاحظ: البيان والتبيين، دار الفكر للجميع ١٩٦٨،، الجزء الأول ص ١٧٣.

١٣٠) القرطاجني (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط٢، ١٩٨١.

وقد أشار كل من أبي هلال العسكري إلى مفهوم "الازدواج" في كتابه: "الصناعتين"، والسيوطي في كتابه: "المزهر".

131) BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski? (Op. cit).

١٣٢) يعود أصل "الهجائية المينيبية" إلى اسم الفيلسوف مينيب من غادار Gadar، وهو فيلسوف ينتمي إلى القرن الثالث قبل الميلاد، وقد أطلق هذا المصطلح على أي صنف أدبي محدد، من قبل العالم الروماني فارون من القرن الأول قبل الميلاد.

ثبت المصطلحات

ثبت الأعلام

أ

ب

ح

خ

د

ر

ز

س

ش

ص

ض

ط

ع

غ

ف

ق

ك

ن

هـ

ببليوغرافيا

القرآن الكريم

المتن الروائي :

برادة (محمد): الضوء الهارب نشر الفنك الطبعة الأولى١٩٩٣.

بركات (سليم): الفلكيون في ثلاثاء الموت: عبور البشروش المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى١٩٩٤.

الخراط (إدوار): حريق الأخيلة دار ومطابع المستقبل، الطبعة الأولى ١٩٩٤.

شغموم (الميلودي): شجر الخلاطة مطبعة فضالة ماى١٩٩٥

روايات أخرى :

الخراط (إدوار): الزمن الآخر نشر وتوزيع دار ومطابع المستقبل ١٩٨٥

الخراط (إدوار): رامة والتنين بيروت المؤسسة العربية ١٩٨٠

خورى (إلياس): الوجوه البيضاء مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الثانية ١٩٨٦

الغيطانى (جمال): الزينى بركات دار الشروق الطبعة الأولى ١٩٨٩

محفوظ (نجيب): أولاد حارتنا دار الآداب بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٦

محفوظ (نجيب): بين القصرين دار مصر للطباعة مطبوعات مكتبة مصر -

الفجالة

منيف (عبد الرحمان): مدن الملح(٣)، تقاسيم الليل والنهار

المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى ١٩٨٩

منيف (عبد الرحمان): مدن الملح(٤) المنبت

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

الطبعة الأولى ١٩٨٩

منيف (عبد الرحمان): مدن الملح (٥) بادية الظلمات

المؤسسة العربية للدراسات والنشر (الطبعة الأولى ١٩٨٩)

مينه (حنا): الثلج يأتى من النافذة

دار الآداب، بيروت الطبعة الخامسة ١٩٨٥

مينه (حنا): الياطر مكتبة ميسلون ١٩٧٥.

مينه (حنا): المستنقع دار الآداب - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٦

مينه (حنا): القطاف دار الآداب - بيروت الجزء الثالث من "بقايا صور" و "المستنقع" الطبعة الأولى ١٩٨٦

مينه (حنا): حمامة زرقاء في السحب

منشورات دار الآداب - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٨

مينة (حنا): فوق الجبل وتحت الثلج، دار الآداب - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩١

المصادر والمراجع باللغة العربية

- أدب الرسائل بين الألوسى والكرملي، تحقيق كوركيس عواد، ميخائيل عواد، دار الرائد العربي، بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٩٤
- إخوان الصفاء: الرسائل، إعداد وتحقيق: د/ عارف تامر منشورات عويدات - بيروت، باريس، خمسة أجزاء الطبعة الأولى١٩٩٥

- الأصفهانى (أبو فرج على بن الحسين)، ٨٩٧-٩٦٧م/ ٢٨٤-٣٥٦هـ: الأغانى تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء دار الثقافة - بيروت، لبنان الطبعة الخامسة
- ألف ليلة وليلة: المجلد الأول دار التوثيق للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت الأنصارى (أبو زيد): النوادر ، بيروت ١٨٩٤
- بارث (رولاند): الدرجة الصفرللكتابة ترجمة محمد برادة الشركة المغربية للناشرين المتحدين الطبعة الثالثة ١٩٨٥
- باختين (ميخائيل): شعرية دوستوفسكي ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة الدكتورة حياة شرارة، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء) دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد) الطبعة الأولى، ١٩٨٦
- باختين (ميخائيل) الخطاب الروائي ترجمة وتقديم:محمد برادة دار الأمان- الرباط الطبعة الثانية، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط ١٩٨٧
- برادة (محمد): أسئلة الرواية أسئلة النقد الرابطة، الطبعة الأولى ١٩٩٦ مطبعة النجاح الجديدة - الرباط
- الباقلانى (ت:٤٠٣هـ): إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة ١٩٧٧، الطبعة الرابعة.
- بلقش (توماس): عصر الأساطير، ترجمة رشدى السيسى القاهرة - النهضة العربية ١٩٦٦.
- ابن أبى زرع: الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس - دار منصور للطباعة والوراقة الرباط ١٩٧٣.
- ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد الشيباني، ١١٦٣-١٢٣٩م/٥٥٨-٦٣٧هـ):المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد

الحوفى وبدوى طبانة دار الرفاعى الطبعة الثانية الرياض ١٩٨٢.

– ابن بطوطة (١٣٠٤-١٣٧٧م/٣٠٧-٧٧٩هـ): تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار الشرق العربى الجزء الأول

– ابن الجوزى (أبو الفرج ١٢٠١م/٥٩٧هـ): ذم الهوى، دار الكتب العلمية بيروت

– ابن الجوزى (أبو فرج): أخبار الحمقى والمغفلين، بيروت، دار الآفاق الجديد ١٩٨٠.

– ابن حزم (أبى محمد على بن احمد بن سعيد): طوق الحمامة في الألفة والآلاف تحقيق وتعريب وفهرسة: حسن كامل الصيرفي، تقديم ابراهيم الأبيارى - المكتبة التجارية الكبرى مصر

– ابن الخصال (أبى عبد الله الغافقى الأندلسي): الرسائل، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية (أستاذ أدب الأندلس والمغرب في جامعة دمشق)، دار الفكر الطبعة الأولى ١٩٨٧م/١٤٠٨هـ.

– ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمان بن احمد، ١٣٣٢-١٤٠٦م/٢٣٧/٨٠٨هـ): العبر ج٦، بيروت ١٩٨٦.

– ابن خلدون: المقدمة دار الفكر

– ابن دريد (محمد بن الحسن): الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة مكتبة الخانجى القاهرة

– ابن رشد (أبو الوليد): فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال دراسة وتحقيق د/ محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية ١٩٨١

– ابن رشيق (أبو على الحسن القيروانى الآزدي): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار المعرفة الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٨.

– ابن عربى (محيى الدين ١٠٧٦-١١٤٨م/٤٦٨-٥٤٣هـ): فصوص الحكم: النص السابع والعشرون، تحقيق: ذ/ أبو العلاء العفيفي، دار الكتاب العربى – بيروت

– ابن سلام الجمحى (أبو عبد الله محمد بن سلام ٥٤٦م/٢٣٢هـ): طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين، تحقيق: محمود شاكر، طبعة دار المعارف بمصر

– ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، تحقيق: د/ سليمان دنيا، الإلاهيات، النمط الثامن

– ابن القاضى (أبى العباس أحمد بن محمد المكناسي) درة الحجال في أسماء الرجال تحقيق: محمد الأحمدى أبو النور دار التراث (ثلاث مجلدات)

– ابن المقفع (عبد الله، ٧٢٤-٧٥٩م/ ١٠٦-١٤٢هـ): كليلة ودمنة، مكتبة لبنان -بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٧

– ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم، ٨٢٨-٨٨٩م/٢١٣-٢٧٦هـ): أسرار البلاغة، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة

– ابن منصور التميمى السمعانى (أبى سعد عبد الكريم بن محمد): الأنساب، تقديم وتعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الكتب العلمية، بيروت، خمسة أجزاء الطبعة الأولى ١٩٨٨

– ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ١٣١١م/٧١١هـ): لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، ١٧ أجزاء، دار إحياء التراث العربى بيروت الطبعة الثانية ١٩٩٧

– ابن حوقل: صورة الأرض ليدن ١٨٩٨

بروب) فلاديمير(: مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم، ابراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين ١٩٨٦، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء

- التوحيدى (أبو حيان): المقابسات، تنسيق وتعليق وشرح وفهرسة، على شلق بيروت، دار المدى للطباعة والنشر
- التوحيدى (أبو حيان): الإمتاع والمؤانسة مكتبة الحياة بيروت
- الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد ١٠٣٧م/٤٢٩هـ): فقه اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت [د.ت]
- الجرجانى (عبد القاهر، ٤٧١هـ أو ٤٧٣هـ) دلائل الإعجاز قراءة وتحليل محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٨٤
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ٧٧٥--٨٦٨م/١٥٩-٢٥٥هـ): الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربى بيروت - لبنان سبعة أجزاء
- الجاحظ: الرسائل الكلامية، تقديم وتبويب وشرح: د/ على أوملح، منشورات دار ومكتبة الهلال الطبعة الأولى ١٩٨٧
- الجاحظ: الرسائل الأدبية، قدم لها وبوبها وشرحه، د/ على أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الأولى ١٩٨٧
- الجاحظ: الرسائل السياسية، قدم لها وبوبها وشرحها/ د/ على أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٧
- الجاحظ: البخلاء، تحقيق، طه الحاجري، الطبعة الرابعة القاهرة، دار المعارف ١٩٩١
- الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير، تحقيق، فوزى عطوي، بيروت الشركة

اللبنانية للكتاب ١٩٨٠

- الجاحظ: البيان والتبيين دار الفكر ١٩٦٨
- الجندى (محمد سليم): الجامع في أخبار أبى العلاء وآثاره، الجزء الثاني، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢
- الحسن بن محمد الوزانى الفاسى المعروف ب (جان ليون الافريقي): وصف إفريقيا الجزء الأول، ترجمه عن الفرنسية محمد حجي، محمد الأخطر الرباط ١٩٨٠، مطبعة الوراقة، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة
- حمدان (محمد محمود): من رسائل العقاد، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى ١٩٩٧
- الرازى (فخر الدين): النفس والروح، د/ماجد فخري، الفكر الأخلاقى العربي الجزء الأول، العالمية للنشر والتوزيع بيروت
- ريكاردو (جان): قضايا الرواية الحديثة، ترجمة وتعليق، صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والآثار القومى دمشق ١٩٩٧
- الزمخشرى (ت: ١١٤٤م/٥٣٨هـ):القسطاس في علم العروض، تحقيق، فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، الطبعة الأولى، حلب ١٩٧٢
- الزمخشري: الكشاف، الجزء الأول المطبعة المصرية ببولاق
- زيرافا (ميشيل): الأسطورة والرواية، ترجمة صبحى الحديدي، منشورات عيون الطبعة الأولى ١٩٨٦
- السكاكى (أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر بن محمد بن على ١٢٣٠م/٦٢٦هـ):مفتاح العلوم، تحقيق: زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان الطبعة الثانية ١٩٨٣
- سيبويه (عمرو بن عثمان، ٧٩٦م/١٨٠هـ): الكتاب، تحقيق، عبد السلام محمد

هارون، دار عالم الكتب، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٨٣
- السيوطى (جلال الدين عبد الرحمان بن أبى بكر، ١٥٠٥م/٩١١هـ): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضبط وتصحيح: محمد أحمد جار المولى بك، وعلى محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٨٧
- شعر قبيلة كلب حتى نهاية العصر الأموي، جمع وتحقيق ودراسة: أحمد محمد على عبيد، منشورات المجمع الثقافى ١٩٩٩
- صفدى (مطاع): استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٦
- الطرابلسى (أمجد): نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب – دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء – الطبعة الخامسة ١٩٨٦
- نوسى (عبد المجيد): التحليل السيميائى للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب - الدلالة) شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء – الطبعة الأولى، ٢٠٠٢
- العسكرى (أبو هلال الحسن بن عبد الله، ١٠٠٥م/٣٩٥هـ): كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد على البجاوى ومحمد أبو الفضل، الطبعة الثانية
- العسكرى (أبو هلال): جمهرة الأمثال تحقيق، محمد أبو الفضل ابراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨
- غانمى (عبد الرحمان): الخطاب الروائي المغربى رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، تحت إشراف ذ/ أحمد اليبوري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، السنة ١٩٩١/١٩٩٢ وهي مرقونة بنفس الكلية

- غانمى (عبد الرحمان): "حفريات الكتاب الروائية"، مجلة الآداب البيروتية، العدد ٥/٦ أيار (مايو) حزيران (يونيو) ١٩٩٧ السنة ٤٥ الطباعة: مطبعة العلوم - بيروت
- غانمى (عبد الرحمان): "مستويات دينامية الخطاب"، مختبر السرديات مطبعة فضالة المحمدية، الطبعة الأولى، دجنبر ١٩٩٥
- غانمى (عبد الرحمان): "الحوار الماكر في رواية (شجر الخلاطة)" الملحق الثقافى لجريدة الاتحاد الاشتراكى بتاريخ ١٠ نونبر ١٩٩٥
- غانمى (عبد الرحمان): "أسئلة النقد الروائي المغربي"
- مختبر السرديات الناشر: دار الثقافة - الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٩٦ مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء.
- قدامة بن جعفر (أبو الفرج ٨٨٨–٩٨٤م/٢٧٥–٣٣٧هـ): نقد الشعر، تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٧٨
- القرطاجنى (أبو الحسن حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١
- القزوينى (محمد بن عبد الرحمان ٧٣٩هـ): التلخيص في علوم البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت
- القزويني: (محمد بن عبد الرحمان ٧٣٩هـ): الإيضاح، دار الجيل، بيروت
- كرم (يوسف): تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم بيروت لبنان
- كارس (جيمس): الموت والوجود في التراث الدينى والفلسفي، المشروع القومى للترجمة، ترجمة، بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة
- كازانتزاكى (إيلني): المنشق، ترجمة: محمد على اليوسفي، بيروت، دار

الآداب الطبعة الأولى ١٩٩٤

— فرج رمضان: القص التخيلي، السخرية في رسالة الغفران، سلسلة دراسات في اللغة والأدب والحضارة، عدد ٢ منشورات دار البيروني للنشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - صفاقس

— فاولر (روجر): اللسانيات والرواية ترجمة، لحسن احمامة، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى١٩٩٧

— كونديرا (ميلان): فن الرواية ترجمة: بدر الدين عرودكى افريقيا الشرق - المغرب

— كيليطو (عبد الفتاح): الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربى دار الطليعة بيروت الطبعة الثانية ١٩٨٣

— ليفى ستروس (كلود): مقالات في الإناسة من اختيار ونقل: د/ حسن قبيسي، بيروت دار التنوير ١٩٨٣

— المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الأزدى ٨٩٨/٦٢٨م – ٢١٠–٢٨٥هـ): الكامل، القاهرة، ١٩٥٦

— محمد بن حبيب: ألقاب الشعراء، تحقيق: عبد السلام هارون نوادر المخطوطات المجلد الثاني، الطبعة الثانية، مطبعة مصطفى إلياس الحلبي، القاهرة ١٩٧٣

— امرؤ القيس (٥٠٠–٥٤٠م): شرح المعلقات السبع، للزوزنى دار الجبل بيروت

المسعودى (أبى الحسن على بن الحسين ٩٥٧م/٣٤٦هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، أربعة مجلدات، محمد محيى الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، ١٩٧٣ دار الفكر، لبنان

— المعرى (أبو العلاء ١٠٥٨/٩٧٣– ٣٦٣–٤٤٩هـ):اللزوميات، حققه وأشرف

على طباعته جماعة من الإخصائيين، الجزء الأول دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٣

— المعرى (أبو العلاء): رسالة الغفران تحقيق د/ عائشة عبد الرحمان ط ٨، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٠

— المفضل الضبي: أمثال العرب، تحقيق د/ إحسان عباس، الطبعة الثانية، دار الرائد العربى بيروت ١٩٨٣

— المقريزى (أبو العباس تقى الدين بن على ١٣٦٦٥–١٤٤١م/٧٦٦–٨٤٥هـ):المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة

— المهد: فهرست الكائن ٧٤(عمان) ١٩٨٥

— الماوردي: أدب الدين والدنيا، تحقيق، مصطفى السقاء، دار الكتب العلمية بيروت

— موكاروفسكى (يان): "اللغة المعيارية واللغة الشعرية" تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس العدد الأول أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر١٩٨٤.

— الميدانى (أبى الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن ابراهيم النيسابوري): مجمع الأمثال، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه، محمد محيى الدين عبد الحميد (مجلدان)

— نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، الطبعة العربية الأولى ١٩٨٢، مكتبة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين

— هنرى هوك (صمويل): منعطف المخيلة البشرية ، بحث في الأساطير ترجمة

صبحى حديدي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع ١٩٨٣

– هويغ (رنيه): الفن تأويله وسبيله من عهد النشأة إلى الفن الرومانيو الجزء الأول، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨

– اليبورى (أحمد): دينامية النص الروائي منشورا+ت اتحاد كتاب المغرب الطبعة الأولى الرباط ١٩٩٣مطبعة المعارف الجديدة

المراجع باللغة الأجنبية

- ACHOUR Christiane et Rezzoug Simon :
Convergences Critiques Introduction à la lecture du littéraire? O.P.U. Alger

- ADAM (Jean - Michel) : Linguistique et discours littéraire
(théorie et paratique des Textes)
Librairie Larouse? 1976

- ADAM (Jean - Michel) : Eléments de linguistique textuelle
(Théorie et pratique de l'analyse textuelle)
Editeur. Pierre MAGARDA? 1990

- ADORNO (T.W) : Théorie esthétique
Traduit : de lallemand par Maroc
Jimenez? Paris Klincksiek? 1982

- ALTHUSSER (Louis) : " Idéologie et Appareils idéologiques d'état "

La pense n° 151? Mai - Juin? Paris? 1970

- ALTHUSSER (Louis)? Ranciere (J)? Macherey (P.) : Lire le capital? Paris? Maspero 1965 Tom 1

- ALTHUSSER : Pour Marx? Paris? Maspero 1965

- ALTHUSSER : Lénine et la philosophie? Paris? Maspero? 1968

- ALTHUSSER : Montesquieu : La politique et l'histoire? Paris? Presses Universitaires de France 1959

- ALTHUSSER : Eléments d'autocritique? Paris Hachette? 1974

- ALTHUSSER : Positions 1964 - 1975
Paris? Ed. Sociales 1976

- ALTHUSSER : Philosophie et philosophie spontanée des savants? Paris 1974

- ALTHUSSER : " Freud et Lacan "
La nouvelle critique n° 161/162
(Décembre 1964? Janvier 1965)

- ANDREA Del Lungo : " Pour une poétique de l'incipit "
Revue poétique 1993/1994

- ARAGON : Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit? Skira 1969

- ASSOUM (Paul Laurent) : " Histoire de la psychanalyste " sous la direction de Jaccard (Roland)
Paris - Hachette? Tome I? 1982

- BARTHES (Roland) : S/Z? Seuil Paris 1970
- BARTHES (R) : Le degré zéro de l'eriture Ed du seuil 1972
- BARTHES (R) : Le plaisir du Texte? Ed du seuil
- BARTHES (R) : Mythologies? Paris? Ed du seuil 1957.
- BAKHTINE (Mikhail) : Esthétique et théorie du romon
Ed. Gallimard? Paris 1978
- BAKHTINE (M) : La poétique de dostoïevski Ed. seuil? Paris
- BATAILLE (G) : Pose l'écriture selon (la crainte de devenir fou)
Henri le maître? dictionnaire de Bordas de litterature française
- BAUDRILLARD (J) : l'échange symbolique et la mort? Ed. Gallimard 1976
- BECHELARD (Gaston) : La poétique de l'espace
Quadrige Presses Universitaires - France
- BENVENISTE (Emile) : Problèmes de linguistique générale
Paris? Gallimard? 1974
- BERENDONNER (A) : Eléments de pragmatique linguistique
Paris? Minuit 1981
- BOOTH (Wayne C) : Distance et point de vue Essai de Classification
Points? Ed. du seuil 1997
- BOUREAU (Alain) : " Le récit réversible "
Poétique 44. 1980

- BOURNEUF (Roland) et Guellet (Réal) : L'univers du roman
Ed. Paris? 1981
- CARON (J) : Les régulations du discours Puf? 1983
- CATHERINE (B. clément) : Le pouvoir des mots symbolique et idéologique
Coll. Repères? 1973
- CHARAUDEAU (Patrick)
Langage et discours éléments de sémiolinguistique
(Théorie et pratique)
1983? Hachette? Paris
- CHARLES (Michel) : L'arbre et la source
Seuil? Paris 1985
- CKOLOVSKI (V) : L'art comme procéde
in? théorie de la littérature? Paris
Ed. du Seuil? 1965
- CHKOLOVSKI (V) : sur la théorie de la prose
" Slavica "? Ed. l'age d'homme? Lausanne? 1973
- COHEN (J) : Le haut langage
Flammarion? Paris 1966
- COHEN (J) : Structure du langage poétique
Flammarion? Paris 1966
- COMPAGNON? (Antoine) : La seconde main où le travail de la

citation

Ed. Seuil? Paris 1979

- COQUET (Jean Claude) : Sémiotique littéraire contribution à l'analyse sémantique du discours? Mame? 1973.

- DELEUZE (Gilles) : Logiques du sens? collection " Critique "? 1969

- DERRIDA (J) : Positions? minuit 1972

- DERRIDA (J) : Otobiographies l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre? Paris Galili? 1984

- DERRIDA (J) : Ecriture et différence Seuil? 1967

- DERRIDA (J) : Marges? Ed. Galilée? 1986

- DERRIDA (J) : Parages? Ed. Galilée? 1986

- DETREE(C)? SIBLOT(P)? VERINE (B) : Termes et concepts pour l'analyse du discours une approche paraxématique Honré Champion? Paris 2001? Ed Champion

- DUCROT (O) : Le dire et le dit?

Paris? Ed. de Minuit 1984

- ECO (Umberto) : L'œuvre ouverte

Ed. Seuil? Points? 1965

- FAULKES (D) : A Grammar of Dreams?

New York : The Harvester

Press? 1978. P. 14

- FELMAN (Shoshom) : La folie et la chose littéraire? Seuil? 1978

- FONTANILLE (Jacques) : Sémiotique du discours Pulim collection : Nouveaux Actes sémiotiques Actants et Acteurs

1988? Presses Universitaires de lioges

- FONTANIER : Les figures du discours

(Introduction par gérard Genette)

1977? Flammarion? Paris

- FOUCAULT (Michel) : Archéologie du savoir

Ed. Gallimard. Paris? 1969

- FOUCAULT : Les mots et les choses : une archéologie du savoir? Paris 1966

- FRANCOISE van roussum - Guyon : Critique du roman? Gallimard? 1970

- FREUD : Le mot d'esprit dans ses relations avec l'inconscient? Paris? Gallimard? 1953

- FRYE (N) : Anatomie de la critique? NRF? Gallimard? 1969

- GADAMER (Hans. Gorg) : Vérité et méthode (Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique)

Paris? 1976. Ed. du Seuil

- GENETTE (Gerard) : La littérature au second degré

1er publication? Ed. du Seuil 1982

- GENETTE (Gerard): Introduction à l'architexte? Ed. du Seuil? 1979

- GENETTE (G): Nouveau discours du récit
Ed. du Seuil? 1983
- GENETTE (Gerard) : Seuils? Ed Seuil 1987
- GENETTE (G): Fiction et diction? Ed. du Seuil 1997
- GENETTE (Gerard) : Figures (I? II? III) Ed. du Seuil 51966/69/72)
- GENETTE (G): Mimologiques Ed. du Seuil? 1976
- GIOVANNANGELI (Daniel) : Ecriture et répétition approche de Derrida? Paris? U.G.E 1979.
- GOLDMMAN (Lucien) : Le dieu caché? Paris? Gallimard 1955
- Groupe d'entrevernes : Analyse sémiotique de Textes
Introduction (Théorie - Pratique)
Presses Universitaires de Pyon
- GREIMAS (A.J) : du sens? Ed. Seuil? Paris 1970
- GREIMAS (A.J) : Sémantique structurale recherche de méthode
Librairie larouse? paris? 1966
- GREIMAS (A.J) COURTES (J) : Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage
Hachette? Paris? 1991

- GRIVEL (Ch) : Production de l'intérêt romanesque? Ed. Mouton Paris? 1973
- GRIVEL (Ch) : Fantastique - fiction? PUF? 1992
- GUMPERZ (J) : Engager la conversation
Introduction à la sociolinguistique
Inter. Actionnelle. Paris? Minuit? 1989
- HAMON (Philippe) : " pour un statut sémiologique du personnage "
Points? Ed. du seuil? 1977
- HAMON (Philippe) : Texte et idéologie
Ed.P.U.F. écriture? Paris 1984
- HARRIS (Zelligs) : " L'analyse du discours "
Trad. Par (Françoise dubouis? Charlier)
In langages N° 13
Mars 1969? Paris
- HEIDEGGER (Martin) : Chemins qui ne mènent nulle part idées
Gallimard 1962 (Trad Française)
- HEMAULT (Anne) : Les enjeux de la sémiotique
Paris? PUF? 1979
- HENRI Coulet : Le roman jusqu'à la révolution Armand colin - collection 4. 1967
- HUSSERL (E) : Idées directrices pour une phénoménologie

Trad. P. ricoeur? Paris Gallimard

- ISER (W) : Acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique. Ed? Pierre Maradaga 1985.

- JAKOBSON (R) : Essais de linguistique générale Minnuit ? 1963? Paris

- JAKOBSON (R) : " Questions de poétique "

Coll. Poétique Ed. Seuil Paris 1973

- JAUSS (Hans - Robert) : " Littérature médiévale et théorie de genres "

Poétique n° 1? seuil 1970

- JOYCE (J) : Ulysse? Trad. De Marel (A) et Gilbert (S)

- KAYSER (Wlfgang) : Qui raconte le roman

Points? Ed Seuil 1977

- KRISTEVA (Julia) : Le texte du roman (Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle)

Mouton? Paris? New York

- KRISTEVA (Julia) : La révolution du langage poétique

Paris? Ed. du seuil? 1974

- KRISTEVA : Séméotiké : recherches pour une sémanalyse? Seuil 1969 Paris.

- KRYSINSKI (Wladimir) : Carrefours de signes : essais sur le roman moderne? Mouton éditeur. La Haye? Paris? New York 1981

- LABOV (Wiliam) : Sociolinguistique

Tr. Alain Kihm? Minuit? Paris 1976

- LACAN (Jacques) : Ecrits? Paris Seuil 1966

- LANE? (Philippe) : La périphérie du Texte? Nathane? Paris? 1992

- LA PLANCHE (J) et PONTALIS (B) : Le temps moderne N° 215 Avril 1964.

" Fantasme originaire? origine du Fantasme "

- LEMARECHAL (Alain) : Les parties du discours sémantique et syntaxe

Puf. Linguistique nouvelle 1989

- LEVI STRAUSS (Cli) : Anthropologie structurale Paris? 1958

- LINTVELT (J) : Essai de typologie narrative " Le point de vue "? Théorie et analyse José Corti? 1981

- LOTMAN (Youri) : La structure du Texte artistique?Ed Gallimard? Paris 1973.

- LYONES (John) : Linguistique générale

Introduction à la linguistique théorique Trad. Ed. Larouse? Paris? 1970

- MACHEREY (Pierre) : Pour une théorie de la production littéraire

Maspero? Paris? 1980

- MAINGUENEAU (D) : Initiation aux méthodes de l'analyse du discours

(Théorie et pratique des Textes)

Librairie larouse? 1976

- MARTINET (A) : Syntaxe générale

Aren and colin? 1985

- MITTERAND (Henri) : Le discours du roman

Puf : écriture 1er Ed 1980

- MITTERAND (Henri) : Lecture socio - critiaue du texte roman-esque? Ed. Hakkart? 1975.

- MITTERAND (Henri) : L'analyse du discours avec PEON (P) ; Montreal 1976.

- MITTERAND (Henri) : Problèmes de l'analyse textuelle? avec PEON (P) et ROBERT (P)? Ed. didier 1971.

- MIRCEA (Eliade) : Aspects du mythe

Gallimard? Paris? 1963

- MUKAROVSKY : Standard language and Poetic language

A Prague school reader on esthetics? literary selected and transtat-ed from the original czech by Paul 1 garvin? Georgetown uni-versity? press? Washington? 1964

- NIETZSCHE (F) : La volonté de puissance? trad. Geneyieve Bi-anquis? Paris? Gallimard N.R.F? 1969

- PECHEUX (M) : L'inquiétude du discours? Ed. des cendres? 1990

- PLATON : oeuvres Complétes? paris Guillamme Budé? 13 Tomes? 1941

- PROPP (Vladimir) : Morphologie du conte? Ed. Seuil? 1970

- RASTIER (François) : Sens et textualité Hachette? 1989

- RECANATI : La transparence et l'énonciation pour introduire à la pragmatique

Paris? Seuil? 1979

- RICARDOU (Jean) : Proplèmes du nouveau roman

Ed. le Seuil? Paris? 1967

- RICOEUR (Paul) : La grammaire narrative de Greimas? actes sémiotiques 1980

- RICOEUR (P) : Du texte à l'action

Seuil? Paris 1986

- RIFFATERE (Michael): " La syllepse intertextuelle "

Poétique 40 novembre 1979

- RIFFATERE (Michael): La production du texte? Seuil 1979

- RIFFATERE (Michael): Sémiotique de la poésie Seuil 1982

- RIFFATERE (Michael) : La trace de l'interetexte de la pensée? Octobre 1980.

- RIFFATERE (Michael): Essais de stylistique structurale

Trad. De l'anglais par D. Delas
Flammarion? Paris 1971
- RIFFATERE (Michael) : Sémiotique de la poésie
Traduit de l'américain par Jean Jacques thomas? Paris? coll. Poétique. Ed. du seuil ? 1983
- ROSSUM - GUYOM (F.V) : Critique du roman? Gallimard? 1970
- RUDIGOZ (Cl) : systématique génétique de la métaphore sexuelle
Université lille III? Photo 1978
- SAUSSURE (Ferdinand) : Cours de linguistique générale
Edition critique préparée par Tullio de Mauro? Payot 1972
- SERGE donbrovsky : Pourquoi la nouvelle critique? Paris mercure de France? 1966
- SEARLE (J.R) : Les actes de langage? essai de philosophie du langage? Coll? savoir? Hermann? 1972
- SPERBER et WILSON : " Les ironies comme mention " Poétique 36.
- TODOROV (Tzvetan) : Introduction à la littérature fantastique
Ed. du seuil? 1970
- TODOROV (Tzvetan) : " La poétique structurale " in qu'est - ce que le structuralisme ?

Paris? Ed. seuil? 1968
- TODOROV (Tzvetan): " Les catégories du récit littéraire "
Communications 8 Ed . du seuil 1981
- TODOROV (Tzvetan): Grammaire du décaméron
Mouton? 1969
- TYNIANOV (J) : " Théorie de la litterature "
Textes des Formalistes Russes Traduction? Todorov (T)? Ed seuil
Coll " Tel quel " Paris? 1965
- WELLEK et warren : La théorie littéraire
Trad. Française? Paris? seuil? 1971
- YAUSS (Hans Roberts) : Pour une esthetique de la réception
Gallimard? Paris? 1978
- ZILBERBERG (C) : Raison et poétique du sens
Ed. PUF? Paris 1988
- ZIMA (Pierre V) : Manuel de sociocritique
Picard? 1985
- ZIMA (Pierre V) : Pour un sociologie du texte littéraire
U.G Editions? Paris 1978
- ZIMA (Pierre V): L'ambivalence romanesque
Proust? Kafka? Musil le sycomore 1980
- ZIMA (Pierre V): " Les mécanismes discursifs de l'idéologie "
in : Revue de l'institut de sociologie n° 4? 1981

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً فى سلسلة
كتابات نقدية

207- الشعر والسرد.................. د. سامى سليمان

208- البلاغة عبر الثقافات......... د. كمال عبد اللطيف

209- قراءة النص .... أ.د. عبد الرحيم الكردى

210- أم كلثوم فى الشعر العربى ... د. إبراهيم عبد العزيز

211- أدبيات الكرامة الصوفية .... د. محمد أبو الفضل

212- الخطاب الروائى العربى ج١ .... د. عبد الرحمان غانمى